

Anja Breiens *Kaniaw*

*Produksjon, resepsjon og analyse med blick på  
forholdet mellom bilde og tekst*

Hanne Sine Andresen



Masteroppgave i litteraturformidling  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk (ILOS)

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2014



**Anja Breiens *Kaniaw*: Produksjon,  
resepsjon og analyse med blikk på forholdet  
mellom bilde og tekst**

Copyright Hanne Sine Andresen

2014

Anja Breiens *Kaniaw*: Produksjon, resepsjon og analyse med blick på forholdet mellom bilde og tekst.

Hanne Sine Andresen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Printex trykkeri, Hamar.



# Sammendrag

*Kaniaw. En bildefortelling* av filmregissøren Anja Breien bryter vanlige sjangerforventninger til fiksjon ved å kombinere skreven tekst med fotografier. Bildene utgjør en påfallende og viktig del av boka. Tradisjonelt har bilde og skreven tekst vært studert hver for seg, og litteraturforskere har i det hele tatt sjelden lagt *bildet* i boka til grunn for sine analyser. Bilder har generelt blitt oppfattet som underordnet teksten, som dekorasjon eller illustrasjon uten egen mening og dypere innhold. Et slikt syn på bilder i tekst kan bare forklares som manglende kunnskap om bildespråket.

Samtidens visuelle kultur, som Breiens *Kaniaw* springer ut av, er bakgrunnen for at det har utviklet seg nye teorier om å lese bilder og ord *sammen*. I disse teoriene oppfattes bildet og den skrevne teksten som likeverdige størrelser som påvirker hverandre gjensidig. Tekstene omtales som sammensatte eller multimodale. Målet for denne masteroppgaven er å undersøke hvordan Breiens bok *Kaniaw* er blitt mottatt og lest som sammensatt tekst, både før og etter utgivelsen, av deler av den litterære institusjonen. Hvordan har den sjangeroverskridende bokas møte med forlag, presse, anmeldere og forskere forløpt? Hvordan har forholdet mellom bilde og tekst i boka blitt sett og tolket? På bakgrunn av en analyse av boka med vekt på forholdet mellom ord og bilder argumenterer oppgaven for at boka i hovedsak er blitt lest «tradisjonelt», uten forståelse for det multimodale uttrykket som *Kaniaw* demonstrerer.



# Forord

Takk til Anja Breien og Per Hjort for å ha stilt opp på intervju, og gitt meg innblikk i prosessen rundt *Kaniaw*. En stor takk til veileder Jon Haarberg. Takk til Elise og Guro.





# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledning .....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Bakgrunn og produksjon.....</b>	<b>9</b>
2.1	Filmplaner .....	9
2.2	Fra film til bok .....	10
<b>3</b>	<b>Resepsjon.....</b>	<b>11</b>
3.1	Anmeldelser .....	11
3.2	Innenfor akademia .....	15
<b>4</b>	<b>Om bildet, poesien og det politiske i Anja Breiens filmer .....</b>	<b>19</b>
<b>5</b>	<b>Analyse .....</b>	<b>23</b>
5.1	Sjanger .....	23
5.2	Handlingsreferat og romlig komposisjon .....	26
5.3	<i>Kaniaw</i> som sammensatt tekst .....	34
<b>6</b>	<b>Konklusjon .....</b>	<b>47</b>
	<b>Litteraturliste.....</b>	<b>49</b>
	<b>Appendiks - Intervju med Anja Breien og Per Hjort, 13. februar, 2008 .....</b>	<b>51</b>

# 1 Innledning

I 2006 ga filmregissøren Anja Breien ut boka *Kaniaw* som er emnet for denne masteroppgaven. Breien har en stor og prisbelønt filmproduksjon bak seg med blant annet kjente filmer som *Hustruer*-trilogien og *Arven*. Mer ukjent er hennes mangfoldige og omfattende kortfilmproduksjon som strekker seg fra 60-tallet og fram til i dag. Boka *Kaniaw* er hennes debut som forfatter og forteller historien til en norsk-kurdisk jente med samme navn. Kaniaw er vokst opp i Norge og står med beina i to kulturer. Hun føler seg mer norsk enn kurdisk, og innleder et forhold til en norsk mann. Faren har lovet bort datteren til sønnen av en venn i Kurdistan og dette skaper konflikt i familien. Hun reiser fra Norge til fødelandet Kurdistan for å fortelle den mannen hun er bortlovet til at hun ikke kan gifte seg med ham. Mot slutten av reisen møter Kaniaw en norsk kvinne i Damaskus som hun forteller sin historie til. Kvinnen er ikke navngitt, men hun er eldre enn Kaniaw, og det kommer fram at hun er filmregissør og i byen for å delta på en kortfilmfestival. Forfatteren legger ikke skjul på den klare parallellen mellom seg selv og kvinnen Kaniaw møter i Damaskus. Denne personen som fungerer som fortelleren i boka, er tydelig inspirert av, og har klare likhetstrekk med Breien selv. Boka berører tematikk som tvangsekteskap, den kurdiske hederskulturen og hvordan det er å tilhøre to kulturer på en og samme tid.

Historien er fortalt gjennom tekst og fotografier i en form hvor bildene spiller en viktig rolle, noe undertittelen til boka *en bildefortelling* signaliserer. Med et utradisjonelt format og ved måten bildene og teksten er satt sammen på er boka *formalt* sjangeroverskridende og kan karakteriseres som en *sammensatt* eller *multimodal* tekst. Boka er *skjønnlitterær med dokumentariske trekk* og er *selvfremstillende* ved at fortelleren i boka har mange fellestrekk med Anja Breien selv. Slik sett er den også *innholdsmessig* sjangeroverskridende slik mange samtidige litterære utgivelser er. En empirisk litteratur-sosiologisk undersøkelse av 98 norske romaner utgitt i 2006 (Løvdal og Nordal, 2007) viste at omtrent én fjerdedel av romanene var av typen selvfremstillende litteratur. I selvfremstillende litteratur bruker forfatteren seg selv mer eller mindre åpenlyst som person i boka. Forfatteren og litteraturteoretikeren Paul Behrendt bruker begrepet *dobbelkontrakt* for hva som skjer i forholdet mellom forfatter og leser i slik litteratur. Det oppstår en dobbelkontrakt med leseren som ikke lenger kan være sikker på om boka forteller noe sant om virkeligheten eller ikke, om den tilhører sjangeren fiksjon eller virkelighetslitteratur. Dobbeltkontrakten åpner for at det finnes en virkelighet utenfor teksten som må tas med i betraktningen hvis man skal kunne lese boka fullstendig. Undersøkelsen viste i tillegg en

tendens til at de utvalgte romanene var metafiksjonelle tekster som reflekterte over egen tilblivelse som litteratur, eller over litteraturen i seg selv. *Kaniaw* var ikke med i undersøkelsen, siden den ikke hadde merkelappen *roman*, men den rommer de nevnte tendensene ovenfor. Den har tekstlige metaperspektiver ved at den reflekterer over egen sannhetsgehalt og tilblivelse gjennom fortellerens åpne filosofering over fortellertekniske valg og problematisering av fotografiene i boka. Siden fortellingen inviterer til å bli lest opp mot Breiens eget liv som filmregissør, innehar boka en dobbeltkontrakt med leseren og inviterer derfor samtidig til å bli lest både som fiksjon og som såkalt virkelighetslitteratur. I tillegg har den trekk som Løvdal og Nordal savnet blant funnene i sin undersøkelse, den forteller en politisk aktuell historie fra et flerkulturelt Norge. Denne masteroppgaven tar først og fremst for seg *Kaniaws* formale side som *sammensatt tekst*, men vil også berøre tendensene beskrevet overfor. Hvordan påvirker formen innholdet i boka og omvendt? Ettersom boka har klare linjer til Breien som filmregissør og er fortalt i form av en ”filmlik” bildefortelling, var det interessant å få vite mer om hvorfor og hvordan boka hadde kommet til. Jeg gjennomførte derfor et intervju med Anja Breien og Per Hjort. Per Hjort er Breiens samarbeidspartner og forlegger i prosjektet, og sto for den grafiske designen av boka. Intervjuet gir bakgrunn og forståelse for hvorfor *Kaniaw* i det hele tatt ble en *bok* og hvordan denne boka kom til i sin spesielle form, en bildefortelling sammensatt av bilder og tekst.

Hva kjennetegner så en sammensatt tekst? En sammensatt eller multimodal tekst kan defineres som en tekst som kombinerer to eller flere modaliteter i et helhetlig uttrykk (Andersen, Mose og Norheim, 2012, s. 158). Modalitet er i denne sammenhengen en uttrykksform eller en måte å uttrykke mening på. Modaliteter i vår kultur er for eksempel fotografi, skrift, tale, tegning, kroppsspråk osv. En modalitet er kulturelt betinget og kjennetegnes ved at den har et sett med regler for hvordan mening uttrykkes innenfor sin form. Skriftspråket har *en* modalitet og billedspråket en annen. I tilfellet med boka *Kaniaw* gjelder derfor både skrift- og billedspråkets regler. Boka blir med det også vanskelig å plassere sjangermessig. Er det en roman eller et filmmanus? Hvordan skal en *bildefortelling*, som boka kaller seg, leses og forstås?

Det er i utgangspunktet ikke overraskende at Breiens debut som forfatter er med en sjangeroverskridende bok siden dette også er et karaktertrekk ved hennes øvrige kunstneriske produksjon. Hun veksler mellom spillefilm, dokumentar, halvdokumentar og kortfilm med et like vekslende formspråk som strekker seg fra realisme til språkløs billedpoesi. I et intervju i antologien *Kvinne og kunstnar* (Breien, 1983) uttaler Breien seg om responsen på sine filmer fra mannlige kritikere:



”Om det er fordi dei er menn veit eg ikkje, men eg har registrert ein skepsis til dette at filmene mine er så forskjellige. At eg ikkje skal kunne skifte genre og utforske ulike filmspråk – frå halvdokumentarisk realisme i ”Voldtekt” til satire i 17. mai-filmen, meir lyrisk biletspråk i ” Forfølgelsen” og komedie i ”Hustruer” – er utenkjeleg for meg som regissør.” (s. 35).

Hun begrunner denne vekslingen i samme intervju med at ulike tematikk, tid og sted i filmene krever ulike sjanger- og filmspråk. Professor i nordisk litteratur Per Thomas Andersen tar i en artikkel opp norsk samtidslitteratur som utsier noe om det *kosmopolitiske* og *postnasjonale* i dagens Norge. Han trekker fram *Kaniaw* som et eksempel i den forbindelse (Andersen, 2008, s. 26) og presenterer den sammen med Dag Solstads *Armand V* og Jan Kjærstads trilogi om Jonas Wergeland. Han beskriver boka slik: ”Den handler om kulturmøter og kulturkonflikter, om å kommunisere på tvers av generasjoner og kulturer – og om å kommunisere de nye kulturfortellingene i et nytt kunstnerisk språk (s. 27). Her antyder han at bokas form og innhold henger sammen ved at den *nye* kosmopolitiske fortellingen her har fått en ny form – *et nytt kunstnerisk språk*. Dette nye kunstneriske språket ligger i *Kaniaws* karakter av å være en sammensatt tekst hvor fotografier og tekstpartier til sammen utgjør en overordnet tekst.

Interessen for multimodale eller sammensatte tekster henger naturlig sammen med at vår moderne visuelle kultur er preget av slike tekster. Moderne teknologi har gjort formidlingen av bilder, tekst og film enkel for både profesjonelle og amatører. Vi kommuniserer i dag via mobil og datamaskin med multimodale uttrykk på jobb og i privatliv, blant annet på sosiale medier. Samfunnet er preget av visuell kommunikasjon som reklame, film og TV. *Det utvidete tekstbegrepet* opptrer i læreplanene for norskfaget fra og med skolereformen *Kunnskapsløftet*. Ett av målene for norskfaget er at elevene skal bli rustet til å orientere seg blant samtidens mangfold av tekster (Løvland, 2007, s. 16). Forlagenes bokutgivelser utvikler seg også mot det multimodale ved at bøkene utkommer med applikasjons-tillegg og nettressurser av forskjellig slag. Litteraturens form er i endring og krever nye lese måter. Henger deler av den litterære institusjonen igjen i forhold til denne utviklingen? Hvordan har studiet av bildet i sammenheng med tekst foregått innenfor det tradisjonelle akademiske litteraturstudiet? Og hvilken rolle og status har bildet eller illustrasjonen i boka hatt?

Bildet i boka har blitt sett på som noe som befinner seg utenfor og rundt teksten. Litteraturteoretikeren Gérard Genette har gjort oss oppmerksom på tekstens meningsbærende

og fortolkende ”terskler” i og utenfor boka som han ga fellesbetegnelsen *paratekster*. I sin bok, *Paratexts: Thresholds of interpretation* (Genette, 1997), holder han bokillustrasjonen utenfor sin studie, sammen med oversettelsen og seriepublikasjonen. Det er ikke fordi disse paratekstene er uviktige, Genette understreker at de tvert imot har stor paratekstuell betydning og er store studieområder i seg selv. Han sier dette om feltet illustrasjon:

The third of the three practises in itself constitutes an immense continent: that of illustration. This practise goes back at least to the ornamental capitals and illuminations of the Middle Ages, and its value as commentary, which sometimes has great force, involves the author's responsibility, not only when he provides the illustrations himself (Blake, Hugo, Thakeray, Cocteau, and any others) or commissions them in precise detail (see Rousseau's "subjects for engravings" for *La Nouvelle Héloïse*, a collection of instructions whose evocative liveliness is not always equaled by the engraver's performance) but also, and more indirectly, each time he accepts their presence (1997, s. 406).

Genette påpeker illustrasjonens latente fortolkende kraft og ser feltet illustrasjon som en viktig og stor del av bokens samlede paratekst. Paratekster som har med bilder å gjøre, kaller han *ikoniske paratekster* (1997, s. 7). Genette understreker at å gå inn i dette feltet krever historisk, teknisk og ikonologisk kunnskap som overgår en vanlig *litterær person* (1997, s.406). Faren med at feltet ikke berøres i et så skjellsettende verk som Genettes, er at det da også lett kan overses i faglige sammenhenger og ikke tillegges vekt. Slik kan sjangeroverskridende temaer som gjør fagfolk usikre, være med på å opprettholde en usynliggjøring av viktige sider ved et fagfelt, i dette eksempelet illustrasjonens plass i boka og bokhistorien.

Det er kanskje grunnen til at den første norske doktorgraden om illustrerte bøker kom først i 2006. Dr.art. Vilborg Stubseid Hovet skrev sin doktorgrad om forholdet mellom bilde og tekst med utgangspunkt i Frøydis Haavardsholms illustrasjonskunst (Hovet, 2006). Hun kommer her fram til at Haavardsholms illustrasjoner tradisjonelt har vært priggitt en teksttolkning med vekt på forfatterintensjon, og at man derfor har oversett det komplekse visuelle språket i Haavardsholms bilder. I et større verk om norsk bokillustrasjons historie som hun også står bak (Hovet, 2011), reflekterer Hovet i innledningen over det tradisjonelle synet på bilder i bøker:

Når vi til dagleg taler om ei *illustrert bok*, meiner vi ei bok med både bilete og verbal tekst. Eit *bilete* er ei eller anna form for visuell presentasjon av eit motiv frå verda eller frå fiksjonen. I vanleg språkbruk er ordet *illustrasjon* brukt om bilete som refererer til innhaldet i teksta, mens ordet *dekorasjon* er brukt

om korleis boka eller boksida ser ut. I periodar har desse orda hatt dårleg klang. Det er fordi ein meinte at bilete eller illustrasjon var imitasjonar eller kopiar, og dekorasjon var berre utvendig pynt, utan djupare innhald. Det er sjølvsagt ei misforståing (s. 9).

Med henvisning til den britiske bildebokforskeren David Bland poengterer Hovet at både skriftspråket og bildespråket har utviklet seg fra et felles opphav og et ønske om å kommunisere. Begrepet illustrasjon blir brukt både om verbal og billedlig beskrivelse av noe, og Hovet forutsetter at illustrasjoner er meningsbærende tekster, og at kunstnerillustrasjoner i skjønnlitterære verk slik sett kan representere viktige tilskudd til den etablerte fortolkningslitteraturen (2011, s. 11).

Den litterære institusjonen har altså ikke verdsatt bildet i boka tilstrekkelig og sett dets fortolkende kraft. Følgelig så har heller ikke bildeboka hatt samme status som boka med skrift. Boka med både tekst og bilder har blitt en slags *uren sjanger*. Dette synet på boka med både bilder og tekst gjelder for så vidt fra både litterært og estetisk faghold. Kunstfeltet har sett ned på boka med kunstbilder fordi den ikke har vært nok *kunst*, og det litterære feltet har sett ned på den samme boka fordi den ikke har vært nok *litteratur*. Hovet refererer til kunstfilosofen Anne Moeglin-Delcroix som i sitt arbeid har bidratt til at sjangeren *Livre d'artiste* er løftet fram i lyset. Denne type bøker er tradisjonelt laget av bildende kunstnere som presenterer sin kunst mellom to permer i en eller annen form. Sjangeren har røtter tilbake til forfatteren og kunstneren William Blake, men først fra 1970-tallet tas sjangeren på alvor, og det utvikles analyseredskaper for å lese bøkene på egne premisser. I dag er den franske kunstneren Sophie Calle et godt eksempel på en kunstner som har utviklet sjangeren. Hun jobber i skjæringspunktet bilde-tekst i bokform, men også i stort format i selve gallerirommet.

Hva gjør en bok til en bok egentlig? Det som er essensielt for boka som medium, er at det er en samling ark vi kan bla i, sier Hovet. Hun refererer også her til Moeglin-Delcroix som sier at det er den sekvensielle rekkefølgen som gjør en bok til en bok, og ikke om det er tekst eller bilder i den (2011, s. 10). Tradisjonelt er det allikevel slik at vi forbinder boka med tekst først og fremst, og at det har vært, og er, styrende for prioriteringer og valg innenfor den litterære institusjonen. Et eksempel som Hovet trekker fram, er Arne Bendik Sjurs søknad om støtte til utgivelse av boka *Grafikk 1964-1969* til Norsk kulturråd i 1979. Søknaden ble avvist fordi rådet mente at boka inneholdt for lite tekst til å kunne kalle seg skjønnlitteratur.

Både Genette og Hovet ser illustrasjonen som et latent meningsbærende uttrykk med fortolkende kraft overfor den teksten den står opp imot. Her er bildet sett som en ikonisk

paratekst som ligger utenfor selve teksten. Det kan være naturlig å lese bildene slik når de kommer til i *etterkant* av selve teksten, for eksempel når en kunstner får i oppgave å illustrere et stykke av Henrik Ibsen. Men det er også mulig å si at det da oppstår en *ny* tekst i møtet med illustrasjonene. I andre tilfeller kommer tekst og bilde til samtidig. Her er forholdet mellom bilde og tekst mer likeverdig, og de blir størrelser i teksten som griper inn i hverandre og fortolker hverandre aktivt og gjensidig. Begrepet *ikonotekst* fra bildebokforskningen sier noe om hva som karakteriserer lesningen av konstellasjonen bilde–tekst. Begrepet uttrykker at det er i *selve lesesituasjonen mellom bilde og tekst at den egentlige teksten oppstår* (Lothe, Refsum og Solberg, 1999). Bildet kan fortolke teksten, men teksten kan også fortolke bildet og slik tillegge det en mening og en virkelighet.

Som eksempel på en ikonotekst hvor teksten fortolker bildet, bruker kunsthistorikerne Gunnar Danbolt og Siri Meyer (Danbolt og Meyer, 1988) to nesten like bilder i to forskjellige avisoppslag som dukker opp noen dager etter hverandre med forskjellige overskrifter i samme engelske avis. Bakgrunnen er fotballtragedien på Heysel stadion i Brüssel i 1985 hvor Liverpool-tilhengere drepte flere italienske Juventus-tilhengere. Bildene viser to Liverpool-tilhengere som har dratt italienske luer over sine egne. Det ene bildet har overskriften ”En by lamslått av skam”. Her tolker man luene som et tegn på forsoning. Liverpool-fansen beskrives som slukørete når de kommer tilbake til hjembyen. Det neste oppslaget med det nesten helt like bildet har overskriften ”Vi startet blodbadet”. Her tolkes luene i bildet som trofeer og guttene sier i et intervju at de er stolte av det de gjorde (1988, s. 219). Altså et bilde forteller ikke automatisk en sannhet om en ytre objektiv virkelighet, men er avhengig av kontekst og fortolkning for å kunne leses og forstås. Bildene er altså ikke speil mot virkeligheten, men bærere av *utsagn* om virkeligheten. Bilder kan fortelle oss noe om virkeligheten, men det kan også ”gripe inn i vår oppfatning av verden og få oss til å endre vår virkelighetsforståelse”, sier Danbolt og Meyer i samme bok (s. 225). Dette har bildene til felles med språket og litteraturen. Det hevdes også at digitalisering og nye medier i en viss forstand har endret maktbalansen mellom ord og bilde, til fordel for det visuelle. I sammensatte uttrykk er ofte skriften en del av det visuelle og ikke bærer av det semantiske innholdet (Andersen, Mose, Norheim, 2012, s. 183).

Hvordan har så *boka Kaniaw* blitt tatt imot som sammensatt tekst av de som har lest den i forskjellige sammenhenger? Breien er filmregissør og debuterer som forfatter med denne boka. Kan det gjøre at leseren ikke leser boka på egne premisser, men ser spesielt etter filmatiske grep, og ender med å se boka som en slags film? Bruken av fotografier i kombinasjon med bokas tematikk medvirker kanskje til at det kan være fristende å lese boka

som dokumentar? Det tradisjonelle synet på fotografiet som *sannhetsvitne*, og det politiske temaet i boka med reisen til Kurdistan som en viktig del av handlingen, gir boka et preg av å være en politisk-dokumentarisk reisereportasje som bidrar til at leseren fort kan overse fortellingens skjønnlitterære grunnform og forutsetning?

Hvor utviklet er kunnskapen om tekst og bilde-fortellingene innenfor den litterære institusjonen? Kan *vanlige litterære personer* (jf. Genette) med sin litterære akademiske bakgrunn komme til å overse bildene som litterære virkemidler i en overordnet fortelling sammensatt av bilde og tekst? Min påstand er at anmelderne er farget av, og representerer, en skriftkultur som er dominerende innenfor akademien, forlag og bokverdenen for øvrig. Terje Borgersen, professor ved Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU, påstår i innledningen av boken *Flytende bilder, bildet i skriftkulturen* at refleksjonen rundt slektskapet mellom litterære og visuelle uttrykk har funnet sted fra oldtiden og framover, og at dette for så vidt ikke er noe nytt. Han skriver videre: ”Men i dag kan vi snakke om en ny kunstteoretisk orientering hvor disse teoriene er formulert som kritikker av etablerte akademiske skiller i forståelsen av tekst og bilde som opplevelsesmedier, uttrykksformer og meningssystemer” (Borgersen og Ellingsen, 2004, s.11). For å forstå bilder og tekst sammen som kommuniserende tegn er det nødvendig å gå utover de tradisjonelle faggrensene. I kjølvannet av dette er det vi finner nye begreper som *sammensatte tekster*, *multimodalitet* og *fototekstualitet*.

I denne masteroppgaven vil jeg se nærmere på denne form- og sjangerblandingen med eksempel i Breiens sammensatte tekst *Kaniaw* og studere hvordan boken er tatt i mot og lest både før og etter utgivelse av deler av den litterære institusjonen. Jeg vil i kap. 3 starte med å redegjøre for bokas historie fra filmplaner til bokmanus og realisering av ferdig bok på eget forlag. Mitt intervju med Breien og Hjort vil sammen med intervjuer fra tidsskrifter og aviser utgjøre grunnlaget for presentasjonen av forfatterens kunstneriske intensjon og bokas produksjonsperspektiv. Deretter vil jeg i kap. 4 ta for meg resepsjonen av boka. Først med utgangspunkt i seks anmeldelser av boka og deretter resepsjonen innenfor akademien med utgangspunkt i masteroppgaven *Med leseren som vitne: Kulturell identitet og dokumentariske grep i Anja Breiens Kaniaw (2006)* av Hanne Løberg fra 2011. Jeg vil spesielt undersøke hvordan boka er lest som sammensatt tekst, og hvordan fotografiens egenart og funksjon er sett i boka. Til slutt i kap. 5 vil jeg utføre en analyse av *Kaniaw* med vekt på kontekst, sjanger og som sammensatt tekst. Her diskuterer jeg min egen analyse opp mot anmeldernes og Løbergs lesning av *Kaniaw*.

Jeg påstår, og vil argumentere for, at *Kaniaw* delvis overses som sammensatt tekst av aktører innenfor den litterære institusjonen på veien fra manus til ferdig bok, og i den etterfølgende resepsjonen av anmeldere og innenfor academia. Resepsjonen av boka av anmeldere og andre legger ofte premissene for hvordan boka blir lest videre, og ikke minst hvor vellykket salget av den blir. Når boka anmeldes som et eksempel på en sjangerblanding, så mener jeg at flere av anmelderne overser formale og innholdsmessige sider ved *Kaniaw* som gjør den til et interessant og vellykket formeksperiment, og ikke et feilslått uferdig forsøk som enkelte av anmelderne hevder. Jeg vil spesielt argumentere for at fotografiene i *Kaniaw* er gjennomtenkte, poetiske og formeksperimenterende uttrykk som inngår i tett symbiose med teksten i boka og ikke alene har som funksjon å være *sannhetsvitner med dokumentarisk preg* slik det blant annet påstås i Løbergs masteroppgave.

## 2 Bakgrunn og produksjon

Hvorfor velger filmregissøren Anja Breien å fortelle historien om Kaniaw i form av en bok og ikke gjennom en film? Breien har uttalt i pressen i forskjellige sammenhenger en sterk misnøye med at hun ikke har fått støtte til sine spillefilmprosjekter etter den siste *Hustruer*-filmen i 1995. Hun mener selv at hun blir diskriminert på grunn av alder. I et intervju med filmmagasinet *Rushprint* sier hun at ”Norge er et svært originalt land i verdenssammenheng ved at ingen over 50 år får lage film her” (Barth, 2005, s. 44-45). I et annet intervju i *Klassekampen* (Berg, 2003) sukker hun at hun nå seriøst vurderer å gå over til et annet medium, siden hun ikke får støtte til noen av sine prosjekter fra norske filminstanser. Her ligger noe av bakgrunnen for at Breien forteller historien om den tokulturelle jenta Kaniaw i form av en bok, og ikke gjennom en film. I intervjuet jeg gjennomførte med Anja Breien og Per Hjort forteller de om *Kaniaws* tilblivelse fra filmplaner til ferdig realisert bok. Filmen og boka ble refusert av både filminstans og forlag, og Breien ender opp med å utgi boka på eget forlag. I dette kapitlet vil jeg ta for meg *Kaniaws* ”reise” fra filmide til ferdig bok med utgangspunkt i dette intervjuet.

### 2.1 Filmplaner

I forbindelse med en kortfilmfestival i Damaskus i Syria møter Breien lederen av Norsk Folkehjelp den gangen, Ragnar Hansen. Han oppfordrer henne til å lage en film om Kurdistan og tilbyr seg å hjelpe henne praktisk hvis hun ønsker å reise dit. Kimen er sådd til det som skal bli historien om Kaniaw. Hjemme i Norge i etterkant dominerer drapet på en svensk-kurdisk jente, Fadime, nyhetene. Breien får ideen om å fortelle en historie om en norsk-kurdisk jente som tar for seg noe av den samme problematikken som Fadime-historien. Fadime ble drept av sin far fordi hun selv valgte hvem hun ville være kjæreste med og fordi hun sto fram med sin historie i offentligheten. Breien reiser til Kurdistan i 2002 og fotograferer de bildene som senere skulle danne grunnlaget for bilde-stoffet i boka, samtidig som hun skriver ut historien om Kaniaw med tanke på en spillefilm. Det kommer fram i intervjuet at hun har stor tro på prosjektet, og at hun tenker at den planlagte historien er like aktuell som filmen *Hustruer* var når den kom. Like mye tro på prosjektet har ikke de som bevilger penger til film i Norge viser det seg, etter noen runder med vurdering ønsker de ikke å bidra med filmstøtte slik at den kan bli realisert.

## 2.2 Fra film til bok

På bakgrunn av det omfattende forarbeidet og reisen til Kurdistan ønsker Breien å bruke dette materialet til noe, og kommer på ideen om å fortelle historien i bokform. Hun tar kontakt med Aschehoug forlag våren 2005. Etter kontakt med to konsulenter i flere runder ender manuset opp med å bli refusert, også av forlaget. Breien sier i mitt intervju at de begrunner dette delvis med at manuset ikke var *litterært* nok. Hun antyder også at bildeomfanget er en årsak til at boka ikke ble antatt. Forlaget skal i følge Breien også hatt betenkeligheter med å gi ut boka fordi de var redd for at den ikke ville bli innkjøpt av Norsk kulturråd. Via et forsøk på å få gitt ut boka med hjelp fra Norsk filminstitutt ender Breien med å gi ut boka på ”postkasseforlaget” April forlag<sup>1</sup> med støtte fra Fritt Ord i 2006. Etter det de forteller i intervjuet satt Breien og Hjort mange timer sammen for å diskutere både bilder og tekstoppsatt under arbeidet med boka. Slik sett har deres gjensidige samarbeid vært avgjørende for den ferdige formen boka endelig fikk. Per Hjort jobber som scenograf på filmproduksjoner, og deler Breiens kunnskap og bakgrunn fra filmbransjen. Dette preger hvordan de tenker rundt bilder og tekst, siden de begge blant annet har erfaring fra manusarbeid. Boka lanseres på Nobelinstituttet med stort oppmøte av folk og presse. Bokutgivelsen får en del avisoppslag og til sammen seks anmeldere skriver en kritikk av boka<sup>2</sup>. Boka kjøpes inn av Norsk kulturråd via innkjøpsordningen i sjangeren skjønnlitterær prosa. Boken kommer i to opplag i Norge og gis ut i svensk oversettelse i 2007.

---

<sup>1</sup> April forlag er egentlig et produksjonsselskap for film som Breien og Hjort fikk lov til å bruke som forlagsadresse. De sitter selv nå med rettighetene i forhold til boka, og det er like riktig å si at boka er gitt ut på eget forlag.

<sup>2</sup> Jeg har funnet seks anmeldelser, det kan ha vært flere.



## 3 Resepsjon

I dette kapitlet vil jeg ta for meg deler av resepsjonen av *Kaniaw* innenfor kritikk og akademisk. Først i form av seks anmeldelser som kom i løpet av høsten 2006<sup>3</sup>. Deretter i et eksempel på akademisk resepsjon i Hanne Løbergs masteroppgave *Med leseren som vitne: Kulturell identitet og dokumentariske grep i Anja Breiens Kaniaw (2006)* fra 2011. I lesningen av resepsjonen ser jeg spesielt på hvordan de tar imot, og vurderer boka, som en *sammensatt tekst*. Hvor plasserer de *Kaniaw* i forhold til sjanger? Hvordan beskriver de fotografiernes form og funksjon? Berører noen av dem samspillet mellom tekst og bilde? Setter de boka inn i Breiens øvrige kunstneriske produksjon, eller i en videre kontekst av samtidige litterære uttrykk? Vurderer de bokprosjektet som vellykket eller mislykket?

### 3.1 Anmeldelser

Boka anmeldes i 5 store norske aviser og på ett nettsted i løpet av høsten 2006. Det er flere erfarne kritikere som tar for seg boka. Avtroppende sjef for Nasjonalbiblioteket, Vigdis Moe Skarstein, anmeldte boka i *Adresseavisa* (Skarstein, 2006). Skarstein er utdannet bibliotekar og har magistergrad i litteraturvitenskap. Hun har jobbet frilans som litteraturanmelder i *Adresseavisa* i en årrekke. Den kjente filmkritikeren Per Haddal anmeldte boka i *Aftenposten* (Haddal, 2006). Haddal har skrevet bøker om film, og er i utgangspunktet utdannet lektor med engelsk hovedfag. Forfatteren og journalisten Rolf Enger anmeldte boka i *Bergens Tidende* (Enger, 2006). Enger har blant annet jobbet som lærer ved skrivekunstakademiet i Hordaland, og har vært redaktør for tidsskriftet *Kraftverk*. Han har drevet forlagsvirksomhet og var medlem av Den norske Forfatterforenings Litterære Råd fra 1994-2000.

Avdelingsleder og kommentator i *Dagbladet*, Inger Bentzrud, anmeldte boka i sin avis (Bentzrud, 2006). Hun skriver politiske kommentarer og anmelder både film og bøker som journalist. Den nå avdøde forfatteren og dramatikerens Ebba Haslund anmeldte/kommenterte boka i *Klassekampen* (Haslund, 2006). Haslund hadde magistergrad i litteratur og var i tillegg til å være forfatter med et omfattende forfatterskap, kjent som litteraturkritiker, radiokåsør og skribent. Generalsekretær for den norske Afghanistankomiteen, Liv Kjølseth, anmeldte boka på nettstedet til FOKUS – *Forum for Kvinner og utviklingsspørsmål* (Kjølseth, 2006). Hun var den gangen leder for *Det norske råd for kurderenes rettigheter*, og dermed naturlig nok opptatt av bokas tematikk. Hun har en mastergrad i statsvitenskap.

---

<sup>3</sup> Anmeldelsene er funnet gjennom søk på Atekst og på internett.

Hvordan plasserer anmelderne *Kaniaw* sjangermessig? Rolf Enger mener at boken er ”sjangerforvirret”, og ikke en fruktbar hybrid slik den har potensiale til å kunne bli. Han er usikker på om vi har å gjøre med en ”reportasjebok” eller en ”fiksjonsfortelling” og han synes at teksten har noe ”manusaktig” over seg, og plasserer dermed *Kaniaw* også inn i filmmanussjangeren. Per Haddal er i sin anmeldelse, *I stedet for filmen*, helt klar på at denne boka kommer som substitutt for filmen (som overskriften antyder), og at dette har å gjøre med at Breien har en form for spillefilmforbud av de som fordeler penger til norsk film i dag. Haddal har et klart filmanmelderblikk når han betegner *Kaniaw* som en ”langfilm på prosa”. Han karakteriserer boka som ”en eggende blanding skjønnlitteratur, dokumentar og filmmanus som kan overføres til lerret eller skjerm”. Han ser dermed til en viss grad bokas uttrykksmessige egenverdi, men hovedbudskapet i anmeldelsen er at fortellingen ”formelig skriker på kamera”, og at ”den er en eggende blanding av spillefilm, dokumentar og roman som vi bedrøvelig nok aldri får se på lerret eller skjerm”. Han ser historien som *langfilm*, altså en spillefilm, og ikke en *dokumentar*. Han ser samtidig dokumentariske trekk i boka som ”visualiseres” gjennom ”stillbildene”. Inger Bentzrud plasserer boka sjangermessig ”mellom film og roman”. Hun benytter seg i stor grad av filmterminologi i sin anmeldelse. Som eksempel identifiseres Breien selv som jeg-fortelleren, og hennes stemme karakteriseres som en ”voiceover” som bryter inn i historien nå og da. Hun understreker derimot at boka ikke er et tradisjonelt filmmanus, men at Breiens ”regissørblikk” er gjennomgående. Vigdis Moe Skarstein må også ta i bruk flere begreper for å beskrive bokas sjanger. Hun sier at bildefortellingen på ett nivå fungerer som en ”bildereportasje” fra Kurdistan. Hun vektlegger bildenes fortellerevne, og kaller boka en form for ”dreiebok”. Som Haddal mener hun at den egentlig er en uforløst film, og åpner for til slutt at kanskje boka blir til en film ved en senere anledning. Haslund er den av anmelderne som ser boka i størst grad som et autonomt bokprodukt. Hun beskriver boka som en beretning i ord og bilder skrevet av en debuterende *skjønnlitterær* forfatter, og definerer den dermed som skjønnlitterær. Liv Kjølsseths anmeldelse har fokus på historien og det politiske og aktuelle innholdet i *Kaniaw*, som er naturlig i og med at anmelderen sitter som informasjonsansvarlig i Det norske råd for kurdernes rettigheter (RKR), og at anmeldelsen er skrevet for nettstedet til den samme organisasjonen. Denne anmelderen ser *Kaniaws* potensiale som ”debattbok” i kurdiske miljøer, men også i andre flerkulturelle miljøer i Norge. Personene og dramaet er nyansert beskrevet og fortalt, og derfor er boka egnet som debatgrundlag. Kjølsseth berører ikke sjanger, form, språk eller andre litterære problemstillinger i sin anmeldelse.

Sjangerangivelsen til boka henger sammen med dens utstrakte bruk av fotografier. Hva sier anmelderne om fotografiene, og hva sier de om samspillet mellom fotografier og tekst i boka? Enger nevner ikke annet om fotografiene i boka enn at de er ”kornete, flate og blasse på trykk”. I følge Haddal er det ”stillbildene” i boka som gir fortellingen en ”dokumentarisk bunn”, uten at han går inn og begrunner dette billedanalytisk. Skarstein karakteriserer bildene i ingressen til anmeldelsen som ”faktiske og poetiske”. Hun ser boka på ett nivå som en bildereportasje fra Kurdistan, og avslutter med å si at bildene ”taler direkte til leseren” om en virkelighet som er aktuell og nær. Hun vektlegger her fotografienes dokumentariske funksjon, slik Haddal også gjør. Bentzrud vier fotografiene et eget avsnitt i anmeldelsen, og er den eneste av anmelderne som kommer inn på tekst og bildedynamikken og bildenes fortellertekniske rolle. Hun karakteriserer bildene som ”filmatiske panoramabilder” uten ”closeups” av mennesker. Hun ser at bildene er bevisst komponert, med varierende formater og vinklinger, og anmelderen opplever at de fungerer som en helhet: ”Det føles hele tida som om Anja Breien filmer med ord og stillbilder”. Haslund ser det som naturlig at en filmkunstner uttrykker seg gjennom bilder, men utdyper ikke bildebruken utover det.

Hva sier så anmelderne om språk og komposisjon i boka? Enger mener at det ”hviler noe utvendig og uferdig ved beskrivelsen av mennesker og steder”, på grunn av de manusaktige formelle grepene i boka. Haddal sier i sin anmeldelse at ”filmmanus er notorisk vanskelig å lese, de er gjerne uferdige arbeidsredskap på vei mot en ferdig film”. Samtidig beskriver han filmen som en ”langfilm på prosa” hvor scenene gjennom fortellingen ”manes frem” visuelt og sanselig, og med et sikkert blikk for detaljen. Bentzrud synes boka har en form for ”filmatisk dramaturgi”, hvor det ”klippes kjapt fra scene til scene”, som hun mener at romanforfattere har noe å lære av. Historien drives effektivt framover, ifølge Bentzrud, uten at det går utover beskrivelsen av Kaniaws følelsesmessige dybde på indre og ytre plan. Skarstein kommer ikke inn på det fortellertekniske i særlig grad.

Setter anmelderne boka inn i kontekst av Breiens øvrige kunstnerskap? Det er kun Enger som trekker en linje fra Breiens siste kortfilm til boka, og sier at den følger i samme innvandringstematisk spor. Han beskriver hennes siste kortfilm som en poetisk og vellykket kortfilm, bygget opp av stillbilder. Ingen av anmelderne setter Breiens bok inn i en samtidslitterær kontekst, med unntak av Bentzrud, som kjenner igjen Breiens regi-fortellertekniske driv i filmregissøren Vibeke Løkkebergs romaner.

Er debutboka til Breien sett som vellykket eller mislykket av anmelderne? Enger er ikke begeistret for boka i sin anmeldelse, og begrunner den dårlige anmeldelsen med at han ikke

synes boka fungerer som fortelling. Han mener at teksten er ”manusaktig” og at personen Kaniaw er dårlig gestaltet. ”En god forfatter ville strøket mye og fått spenst i dramaturgien” i følge Enger, og han mener at den ”ikke har gjennomgått den nødvendige litterære gestaltningen”. I ordvalg og argumentasjon ligger det under i Engers anmeldelse at Breien er filmskaper, og kan skrive filmmanus, men mangler forfattereviser. Han oppsummerer at boka har en viktig tematikk som fortjener lesere, formidler kunnskap om Kurdistan, men er dårlig i form. Haddals anmeldelse ser kvaliteter i Breiens produkt, men har en viktigere agenda med å fortelle leseren at norsk filmindustri behandler regissøren Breien dårlig, og at hun har falt for en eller annen uoffisiell aldersgrense i bransjen. Bentzrud mener at boka er god både i form og i innhold, og ser dermed sjangerekspérimentet som vellykket. Anmeldelsen tar jegerfortellerens ambisjon om å fortelle historien ”omtrent som om det var en film” på alvor, og avslutter med konklusjonen at det har forfatteren lyktes med. Skarstein ser boken som en viktig og klok fortelling om aktuelle temaer som tvangsekteskap og æresdrap. Haslund er den eneste av anmelderne som tar opp det faktum at Breien ikke ble akseptert av noe forlag. Haslund tror det er pga. ”de dyre illustrasjonene” at boka ble refusert av forlaget, og spør seg hvorfor de ikke har kappes om å gi den ut? Denne brennaktuelle debutboka burde vært forsidenyheter i følge anmelderen, og spekulerer i om ikke Breien er et hot nok navn for avisene, som heller vil skrive om prinsessemannen Behns ”dop, knull og fyll-litteratur”. Det burde vært slått opp stort, mener Haslund, at en av våre fremste regissører debutterer skjønnlitterært.

Anmelderne tyr til et mangfold av begreper for å forsøke og beskrive *Kaniaws* sjangerplassering, og sjangeroverskridende egenskaper. Når det gjelder sjanger så angis boka som *en bildefortelling, reportasjebok, spillefilm, skjønnlitteratur, roman, dokumentar, film, dreiebok, filmmanus, debattbok eller en blanding av disse*. Fotografiene ses i hovedsak som dokumentariske og reportasjepregede, men også som poetiske, og bevisst oppbygde deler av en større ”filmatisk” komposisjon. Formalt får boka gjennomgå fordi den virker uferdig og manusaktig, særlig av Enger som mener at den ikke har gjennomgått nødvendig litterær bearbeidelse. Samtidig får boka ros for viktig innhold, og at fortellingen er godt fortalt med en drivende komposisjon. Anmeldelsene preges i stor grad av bruk av filmbegreper, og det kan gi et inntrykk av at det både er en *film*, og en *bok* som blir anmeldt. Noen av anmeldelsene gir også direkte uttrykk for at dette dessverre aldri vil bli en film, eller kanskje den vil bli det? Boka settes ikke i særlig grad inn i konteksten til Breiens øvrige kunstnerskap, eller til annen samtidslitteratur. Gjelder denne tendensen også for hvordan boka er tatt imot innenfor academia? Bortsett fra Per Thomas Andersens artikkel har jeg ikke

funnet andre litteraturforskere som har tatt for seg Breiens bok, og masteroppgaven som er utgangspunkt for neste underkapittel blir dermed representanten for *det akademiske blikket* i denne sammenhengen.

### 3.2 Innenfor akademien

Anmeldelsene berører ikke i nevneverdig grad bokas form som sammensatt tekst, men *Kaniaw* som multimodal og sammensatt tekst er derimot hovedtemaet i Hanne Løbergs masteroppgave *Med leseren som vitne: Kulturell identitet og dokumentariske grep i Anja Breiens Kaniaw* (2006) fra 2011. Det er en undersøkelse som tar bilde–tekstkombinasjonen i *Kaniaw* på alvor, og møter den slik sett på egne premisser. Hva setter så Løberg seg fore å undersøke, og hvordan leser hun fotografiene opp mot teksten i *Kaniaw*? Hennes masteroppgave er knyttet til prosjektet *Transkulturell estetikk* ved NTNU, som undersøker grenseoverskridelser i samtidslitteratur, og hvordan mediekultur påvirker litterære tekster. Løberg er nysgjerrig på sammenblandingen av medier, sjangrer og virkemidler i *Kaniaw*, og velger å undersøke hvordan det grenseoverskridende formspråket i boka skaper en *virkelighetseffekt* i fiksjonsteksten. Løberg er spesielt opptatt av å undersøke de dokumentariske grepene i boka, og hvordan disse bidrar til å gjøre leseren til et vitne. Her vil jeg vektlegge det hun kommer fram til i forbindelse med *fotografiene*, og den rollen de spiller i boka.

Innledningsvis beskriver Løberg fotografiene som ”små sluttede skildringer eller punktnedslag som tilsynelatende ikke er nødvendige for å formidle hovedintrigen.” (Løberg, 2011, s. 46). Hvordan henger de da sammen med teksten, og hvilken rolle har de i boka? Løbergs påstand er at fotografiene i *Kaniaw* fungerer dokumentarisk, ved at de er ”informative, og virker objektive og opplysende” (2011, s. 47). Hennes overordnede innstilling til fotografiet som medium er at det er en sjanger som spesielt er egnet som dokumentasjon på grunn av dets nære forhold til virkeligheten. Her støtter Løberg seg blant annet på filosofen og litteraturteoretikeren Roland Barthes, som i sin bok *Det lyse rommet* argumenterer for at fotografiet står i en særstilling når det gjelder nærheten til virkeligheten, eller det utenom-tekstlige (2011, s. 52). Etter en analyse av bokas tekstdel kommer Løberg fram til at *Kaniaw* er en fiksjonstekst, med dokumentariske grep. Hvis man fjerner teksten fra bildene, mener hun at fotografiene har karakter av å være rene dokumentar-fotografier:

Som analysen av boka tekst del viste, er *Kaniaw* ikke en dokumentar, men en fiksjonstekst som benytter dokumentariske grep. Sett alene, uten tekst, fungerer imidlertid fotografiene i boka som dokumentarfoto, ikke bare bilder som benytter dokumentariske grep. Dokumentarfoto forstår jeg da som fotografier som fungerer slik jeg tidligere har vist at Bill Nichols og John Ellis mener dokumentarer (i ulike medier) fungerer. Fotografiene i *Kaniaw* dokumenterer landskap og bybilder som leseren kan være ganske sikker på finnes i den utenomtekstlige virkeligheten. Der teksten kan være fullstendig diktet opp, oppleves fotografiene som bevis i større grad. (2011, s. 48)

På vei fram mot denne slutningen problematiserer Løberg fotografiets forhold til virkeligheten utenfor, blant annet med referanser til fotografi-teoretikerne Bill Nichols (fotografiet referer til virkeligheten, men i form av et utsnitt og kan manipuleres), Walter Benjamin (fotografiet er avhengig av en tekst for å forstås) og Susan Sontag (fotografiet er alltid en tolkning av virkeligheten). Et fotografi er en tolkning av verden sett gjennom et subjekt, men, hun konkluderer med at i teksten fungerer fotografiene som et dokumentarisk grep som gjør historien troverdig overfor leseren. I lys av disse teoriene må Barthes' holdning til fotografiet justeres og ses som utdatert, sier Løberg, men allikevel mener hun at hans teori er brukbar siden leseren først og fremst vil oppleve og lese fotografiene som referanser til Kurdistan:

I praksis vil fotografiene fungere opplysende ved at leseren vil ta for gitt at motivene er hentet fra Kurdistan, og at de gir et realistisk bilde av landet. Leser vil i første omgang oppleve bildet slik Barthes beskriver det, det vil si se bort fra fotografiet som medium. Oppmerksomheten rettes mot fotoets motiv, referenten, og man legger ikke vekt på fotografiet som en tolkende formidler (2011, s. 55).

Løbergs trekker spesielt fram pressefotografiet fra Halabja (2011, s. 49). Sammen med bildene fra dagliglivet i Kurdistan er dette bilder som dokumenterer en faktisk og historisk virkelighet, mener Løberg. Variasjonene av formater og motiver og gjentakelsene av enkelte motiver i forskjellige utsnitt, knytter Løberg til et *tidsaspekt* ved fortellingen, og ser det som et trekk som kommer fra det filmatiske utgangspunktet til Breien, og fortellerens ønske om å fortelle historien "omtrent som om det var en film". De to fotografiene av det samme landskapet med tittelen *Veien til Landsbyen* (2006, s. 138), bruker Løberg som eksempel på bilder som trenger en *kontekst* for å få mening (jf. Benjamin). Hun sier at bildet "kunne vært hentet fra en lærebok i naturfag, en reiseskildring fra Kurdistan eller vært illustrasjon i en diktbok. I *Kaniaw* sin kontekst fungerer den som dokumentasjon på at det som teksten beskriver har funnet sted, som hjelp for jeg-fortelleren, og kan hende for den implisitte

leseren, til å huske historiens gang.” (2011, s. 59). Gjentakelsen av fotografiet to ganger tilfører fortellingen en estetisk dimensjon, og et element av tid, jf. det filmatiske fortellergrepet og illusjonen av bevegelse. Løberg ser også at landskapet har et element av tidløshet i seg, som trekker fortellingen mot det allmenngyldige. Historien om Kaniaw kunne skjedd andre steder, med andre personer. Løberg oppsummerer at fotografiene gir fortellingen troverdighet, og gjør at jeg-fortelleren og forfatteren ikke faller i den ”etnosentriske fallgruben” det er å fortelle en historie fra Kurdistan og det tokulturelle Norge sett med vestlige øyne (2011, s. 64). Løberg siterer avslutningsvis Barthes’ kjente uttalelse om at språkets ulykke, men også dets vellyst, ligger i at det ikke kan bevise sin autenticitet, og foreslår at en *bildefortelling* er et svar på denne utfordringen.

Løberg slår altså fast at boka er en fiksjonstekst med dokumentariske grep. Teksten består av både fiksjonelle og dokumentariske trekk. Deretter argumenterer hun for at fotografiene i boka har som hovedfunksjon å forankre fiksjonen i virkeligheten, og slik sett gjøre historien troverdig. Hun påstår at fotografiene sett alene uten tekst fungerer som rene dokumentar-fotografier. Løberg er inne på at fotografiene og teksten også reflekterer over seg selv og egen sannhetsgehalt, altså innehar et metanivå. Dette understreker bokas tematikk, mener Løberg, og trekker fram bokas flerstemmighet som et uttrykk for individets sammensatte konstruksjon i en globalisert tid, som personen Kaniaw er et eksempel på. Fotografiene skaper en virkelighetseffekt i teksten som engasjerer leseren og vekker empati. Dette er poenget med, og funksjonen til *bildefortellingen* i denne sammenhengen, mener Løberg. Løberg plasserer *Kaniaw* i Fact and Fiction-tradisjonen fra USA med dokumentarromanens fremvekst fra 1960-tallet. Hun setter ikke boka i særlig grad i kontekst med Breiens øvrige kunstnerskap.

I sin iver etter å gjøre *Kaniaw* til et eksempel på en sjangerblanding av dokumentar og fiksjon, så overser Løberg grobunnen boka folder seg ut av. Boka kommer fra en filmskaper som har laget flere spillefilmer enn dokumentarer, og som viser i sin sene produksjon en sterk poetisk tendens, som for eksempel i kortfilmene *Å se en båt med seil* (2001) og *Sans titre* (2005). Det betyr ikke at boka ikke kan leses uavhengig av Breiens øvrige produksjon, men det kan gi noen interessante pekepinner på forfatterens ståsted og kunstneriske grunnholdning. Det fører over i neste kapittel hvor jeg analyserer boka blant annet i kontekst av Breiens øvrige kunstneriske produksjon, slik den kommer fram i intervjuer og gjennom filmteoretikere og anmeldere.





## 4 Om bildet, poesien og det politiske i Anja Breiens filmer

Det er vanlig å lese en forfatter opp mot forfatterskap, det bidrar med mening og innhold til det enkeltstående uttrykket innenfor en forfatters totale produksjon. Slik er det også naturlig å sette Breiens bok i sammenheng med hennes øvrige kunstnerskap for å finne nøkler til å forstå bokas prosjekt, formalt og innholdsmessig. Breien er i sin filmproduksjon *politisk*, *poetisk* og *sjangeroverskridende*. I dette kapitlet tar jeg for meg hva hun selv sier om sin kunstneriske produksjon, og hvordan andre omtaler og karakteriserer den.

Anja Breien er sentral i norsk filmhistorie med flere nasjonale og internasjonal priser for sitt arbeid. Hun har laget ni spillefilmer, en novellefilm og elleve kort- og dokumentarfilmer. I tillegg har hun regissert teater og skrevet originalmanus for teater og film. I *Det lille sirkus : et essay om norske filmer og produksjonsforhold* regner filmhistoriker Jan Erik Holst Anja Breien som kanskje Norges fremste filmregissør (2006, s. 76). Han kaller henne en *auteur* i ordets rette forstand, det vil si at hun bruker kameraet som penn og utformer film med en personlig uttrykkssignatur, i tråd med *den franske nybølgen* som hun har røtter i. Breien gikk på den franske filmskolen fra 1962 til 1964 og ble inspirert av samtidens franske filmer. Hennes filmatiske forbilder er Bergman, Truffaut, Godard og andre fra den franske nybølge-perioden. Filmene fra denne tiden var preget av lavbudsjett og håndholdt kamera. De hadde et politisk og sosialt innhold fra samtiden, og var utformet i et nytt og personlig formspråk hvor regissørens *kunstneriske signatur* var viktig.

Hva er karakteristisk for hennes bruk av bilder i sin filmproduksjon? Breiens bildebruk er i stor grad *poetisk* og *visuell*. Dette kan vi for eksempel se i kortfilmen *Ansikter* fra 1971 som er en komposisjon bestående av stillbilder av Munchs malerier. Filmen tar utgangspunkt i et dikt av den danske lyrikeren Poul Borum, som i filmen er framført av forfatteren og skuespilleren Claes Gill. Breien er inspirert av malerkunsten som dette sitatet fra antologien *Kvinne og kunstnar* viser: ”Den som kunne male! Berre ha seg sjøl, lerretet og tubene å administrere. Mange regissører har musikk, jazz etc. som kjelde, for meg er det malekunsten (Breien, 1983, s. 40). I samme antologi refereres det til forordet til boka om filmen *Forfølgelsen* hvor dette hjertesukket står: ”Om jeg hadde kunnet male, ville dette neppe blitt en film. Men det kan jeg ikke, så derfor...” (1983, s. 40). I et intervju med Knut Faldbakken i *Samtiden* uttaler hun seg også om hvor viktig bildet er for henne: ”Bildet betyr mye for meg – jeg har laget to kortfilmer om bildende kunst; selv om jeg ikke kan male selv,

blir filmen en måte å male på, male med levende bilder.” (Faldbakken, 1979, s. 60). Disse uttalelsene forsterker det filmene hennes allerede viser, hun er en filmregissør med en spesiell sans for og et utviklet blikk for *bildet*.

Selv om Breien gjerne har et politisk budskap og innhold i filmene sine er hun samtidig bevisst på at filmen, og kunsten, må være *kreativ, fantasifull og irrasjonell*. I det samme intervjuet i *Samtiden* sier hun: ”En kunstners arbeidsfelt er fantasien, det motsetningsfulle og irrasjonelle.... Det er viktigere enn noensinne at det kreative, det fantasifulle, kanskje også irrasjonelle elementer blir brakt inn i den politiske kunsten. Ellers vil den spille fallitt for alvor!” (1979, s. 64). Kortfilmen *Sans titre* eller *Uten tittel* er en komposisjon av stillbilder i et poetisk og surrealistisk formspråk. Filmen har allikevel et tydelig budskap om innvandring og rasisme. *Rushprint* intervjuer Breien i anledning av at kortfilmen vises under kortfilmfestivalen i Grimstad i 2005. I dette intervjuet etterlyser Breien *poesien* i den nye generasjonen filmskaperes uttrykk, og påpeker utfordringen som ligger i den digitale revolusjonen. Det nye mediet er frigjørende og billig for kunstneren, men samtidig kan mediets ”hurtighet” gå utover filmskaperens billedbevissthet, mener Breien. Her kommer igjen Breiens billedbevissthet og sans for det poetiske formspråket til syne:

Men det digitale mediets fordel er også problemet – at det blir bilder bare man trykker på en knapp. Registreringen blir mest naturalisme, og innbyr lite til formbevissthet, refleksjon og diktning. Mange snakker varmt om nærheten til historien og karakterene. Men hva med nærheten til det bak fasaden? Poesien. Et arrangert og oppstilt bilde kan være like sant som et tilfeldig snapshot, bare på en annen måte, og vi trenger både realismen og stiliseringen. Det jeg tross alt ser av formbevissthet hos den nye generasjonen ligger ofte farlig nær TV-språk og mainstream (Barth, 2005, s. 45).

Dette viser at Breien er en formbevisst og reflektert kunstner som mener at bak det åpenbare, og i poesien, kan det ligge en sannhet som er like gyldig som den som finnes i et såkalt realistisk uttrykk. I et intervju i *Dagsavisen* (Hoffengh, 2009) i forbindelse med dokumentaren om den religiøse gruppen jezidiene i Kurdistan (Breien, 2009) sier Breien at hun er trigget av *poesien* i den nevnte kulturen, noe som gjenspeiler seg i den poetiske åpningssekvensen til filmen som viser tenningen av 366 lys, noe jezidiene gjør ukentlig som del av sine ritualer. Samtidig innehar filmen stillbilder av en jente som ble steinet til døde i 2007 fordi hun hadde forelsket seg i en muslimsk mann. Breien har manipulert stillbildene slik at de er sterkt oppløste med ekspresjonistiske og maleriske kvaliteter. Det poetiske og det realistisk-politiske taler om hverandre i Breiens filmer og får forskjellige billeduttrykk.

I et intervju med *Aftenposten* i forbindelse med lanseringen av *Kaniaw* trekkes det en linje fra Breiens senere kortfilmproduksjon fram til boka. Journalisten nevner hennes siste kortfilm *Uten tittel*, som består av en rekke stillbilder, og lurer på om det er i ferd med å danne seg et mønster? Breien svarer bekreftende:

Det er en sammenheng der, ja og det er viktig for meg at ”Kaniaw” er blitt noe mellom en film og en roman. Jeg mener at man som regissør bør bruke bildene når de finnes. Fotografiene i ”Kaniaw” er ikke den typen bilder man vanligvis ser i mediene fra Kurdistan. Omslagsfotoet er for eksempel veldig grønt og frodig. Min nabo, som er fotograf, ble veldig overrasket da jeg viste fram omslaget. ”Å? Jeg trodde det skulle være et bilde av to soldater og litt sand” (Eik, 2006).

Breien er en sjangeroverskridende kunstner, men det betyr ikke at hun ikke har respekt for hver sjangers egenart og uttrykk. Det kommer fram i et intervju i *Dagsavisen* hvor hun trekker en parallell mellom kortfilmen og novellen, og sier at det jo ikke er slik at en forfatter av noveller blir sett på som en som *øver* seg på å skrive en roman. Hun svarer slik på hvorfor hun bare har laget kortfilm de siste ti årene:

Fordi jeg har hatt ideer som er korte, også er det morsomt å lage kortfilm. Samt at jeg har fått nei til støtte til to langfilmprosjekter. I kortfilm kan du eksperimentere mer. Min siste film var for eksempel uten dialog. Når du har holdt på så lenge som meg, er det viktig å gjøre nye ting. Mitt neste prosjekt er en dokumentar, sier Breien (Spigseth, 2007).

Dette er en god parallell til forholdet mellom den planlagte spillefilmen *Kaniaw* og boka *Kaniaw*. Når Breien finner nye uttrykk for sine ideer fordi hun ikke får mulighet til å lage spillefilm, så betyr ikke det at det hun produserer må ses som *i-stedet-for* eller *halvrealiserte* uttrykk for en spillefilm. Hun er en sjangerbevisst kunstner som skaper uttrykk i respekt for sjangeres egenart, og samtidig ikke redd for å tøye og utforske sjangrenes grenser. Hennes forskjellige kunstneriske uttrykk må følgelig vurderes deretter.

Både Breiens tidligere produksjon, og hennes uttalelser om egen kunstneriske holdning, taler for at inngangen til Breiens bildebruk i *Kaniaw* bør være med et poetisk blikk like mye som, (og kanskje vel så mye?), med et dokumentarisk blikk slik som i Løbergs masteroppgave. På bakgrunn av det jeg har funnet ut om Breiens bildeholdning og at denne rimer mer med mine egne opplevelser av fotografiene i boka, velger jeg å ha dette som utgangspunkt for hvordan jeg ser og tolker bildene som del av *Kaniaws* sammensatte tekst.

Før jeg går i gang med selve analysen vil jeg redegjøre for eksempler *Kaniaw* kan sammenlignes med innenfor samtidslitteraturen.

## 5 Analyse

I dette kapittelet vil jeg først se nærmere på *Kaniaws* sjangerangivelse og plassere den i selskap med lignende eksempler fra samtidslitteraturen. Deretter vil jeg på basis av teorier om fototekstualitet analysere enkelte tekstpartier i *Kaniaw*, etter først å ha referert handlingen i boka med vekt på fotografiene i den. I hele kapitlet diskuterer jeg underveis anmeldernes og Løbergs syn på sjanger, fotografiene, og forholdet mellom fotografier og tekst i boka.

### 5.1 Sjanger

Er sjangerangivelsen – *en bildefortelling* – mye brukt? Et oppslag i bibliotekatalogene viser at sjangerbenevnelsen ikke er utbredt. I Bibsys deler boka sjangerbenevnelsen med et par bildebøker for barn, og et par lokalhistoriske bøker fra Nord-Norge. Det er altså ikke noe som tilsier at dette er en spesiell sjanger, men heller en lite brukt benevnelse for det vi kaller *billedbøker* for både barn og voksne. Ved å legge sammen begrepene bilde og fortelling så sier forfatteren noe om at hun ønsker å formidle en *historie* gjennom bruken av bilder. Hvilke andre tegn gir boka oss på at vi har med en bildefortelling å gjøre annet en selve sjangerangivelsen?

Forsiden til boka signaliserer at vi har å gjøre med en bildefortelling. Hele siden er dekket av et landskapsfotografi, med boktittelen og forfatternavnet plassert oppå. Det store fotografiet på forsiden skaper en forventning om flere bilder inne i boka. Baksiden av en bok inneholder gjerne en kort tekst som oppsummerer bokas innhold, eller som er ment å gjøre leseren nysgjerrig på boka. *Kaniaws* bakside består først og fremst av små fotografier satt opp i en form for en tett trekantkomposisjon som dekker nesten halve siden. Det er til sammen seksten bilder fra boka som gir et helhetsinntrykk av fotografiene i boka. Det er grønne frodige landskaper, folkeskildringer, historiske motiver og bilder som vitner om krig og dagens irakiske Kurdistan under Saddam Hussein (køen av oljetankbiler pga. tyrkisk boikott). Under bildene står en enkel setning: ”KANIAW er navnet til en ung, kurdisk kvinne som har vokst opp i Norge”. Bildenes *overvekt* på siden gir leseren signal om at her er bildene en viktig del av boka og fortellingen. Den ene setningen under uttrykker Kaniaws tilknytning til to kulturer, og leseren plasserer henne automatisk sammen med, og inn i, det fotografiske landskapet over. Gjennom bilder og tekst blir leseren kjent med grunnfortellingen i boka, den tokulturelle kvinnen Kaniaw som gjør en reise tilbake til Kurdistan. Sjangerangivelsen – en bildefortelling – på side tre står plassert under en negativstripe bestående av fem

bildenegativer. Noen av motivene kan gjenkjennes fra boka. Negativstripen ligger inne i en tynn sort linjeramme som strekker seg over hele siden. Negativstripen fortsetter ut av siden mot venstre, og lysner gradvis i valør mot det nesten helt hvite i det den treffer boksidens ytterkant. Negativstripen signaliserer igjen bokas vekt på bildet og ”fører” leseren over på neste side ved å fortsette ut av formatet. Negativstripens bilderekke uttrykker at leseren i denne boka vil bli ført framover i fortellingen av *bilder* på en måte som gir assosiasjoner til film. Litt ut i fortellingen kommer da også fortellerens metatekstlige kommentar om å fortelle Kaniaws historie ”omtrent som om det var en film”. Det liggende formatet til boka gir assosiasjoner til filmlerretets format og underbygger leserens opplevelse av å lese en *bildefortelling*. I forordet takker Breien spesielt samarbeidspartneren Per Hjort for at han så ”bildefortellingens særart”. Dette skaper en forventning hos leseren av at vi har å gjøre med en fortelling hvor bildene er viktige, og slik bidrar til at formen på boka blir egenartet. Det er altså mange tegn på at vi har med en bok å gjøre hvor bildet har en spesiell plass i fortellingen. De ytre tegnene i førstemøtet med boka gir leseren et signal om at vi her har å gjøre med *en fortelling – en roman* – og derfor *en skjønnlitterær bok*. Fotografiene som er vist på forsiden og baksiden av boka er heller ikke i hovedsak typiske dokumentarfotografier. Den viktige forsiden består tvert imot av et frodig grønt landskap i et utsnitt som gir landskapet en generell og poetisk karakter. Motivet knytter ikke fotografiet spesielt til Kurdistan, det kunne vært tatt i mange land, kanskje til og med i mere varmekjære og eksotiske deler av Norge hvor edelløvtrærne dominerer?

Anmelderne grep til et variert ordforråd for å utdype sjangerangivelsen bildefortelling i et forsøk på å si noe om bokas egenart. Jeg gjentar dem her: *reportasjebok, spillefilm, skjønnlitteratur, roman, dokumentar, film, dreiebok, filmmanus, debattbok* eller en blanding av disse. Mitt inntrykk er litt forenklet sagt at flere av anmelderne registrerer at boka kaller seg for en bildefortelling, for så å hoppe over bildene under selve lesningen av boka, og deretter gripe til et mangfold av begreper, delvis hentet utenfra boksjangeren, for å beskrive det de har lest. En lesning med større vekt på bildene i boka kan kanskje føre til at boka plasseres mot *Livre d’artiste*-sjangeren som ble omtalt innledningsvis? Boka er laget av en kunstner som vanligvis uttrykker seg gjennom et annet medium, i dette tilfellet filmen. Breiens bildeholdning og kunstneriske prosjekt fra hennes filmer er tilstede, men uttrykket får en ny form gjennom at det presenteres mellom to permer og må leses og vurderes deretter.

Hvor dokumentarisk er egentlig utgangspunktet for boka *Kaniaw*? At Breien har vært i Kurdistan og tatt bilder er i seg selv ikke nok til å gjøre fortellingen til en dokumentar. Hovedhistorien handler om Kaniaw, og boka gir leseren ingen grunn til å tro at hun finnes i

virkeligheten. Det er altså Breiens selvframstilling som fortellerperson i boka, og bildene fra Kurdistan som kan gi boka et skjær av dokumentar, men kjernen i bokprosjektet er en skjønnlitterær historie om en norsk-kurdisk kvinne med navn Kaniaw. Har fotografiene i boka medført at leseren fort trekker slutningen at dette er en dokumentarroman? Løberg sier at leseren først og fremst leser fotografiene som dokumentariske bevis for at historien i boka har funnet sted. At en forfatter reiser til et sted for å drive forarbeid for en skjønnlitterær bok er ikke uvanlig. Det gir nettopp en fortelling troverdighet og substans når den for eksempel har stedsskildringer som samsvarer til en viss grad med virkeligheten. Det skaper det Barthes kaller en *virkelighetseffekt* i teksten, som Løberg også er inne på. Selv om en skjønnlitterær bok innehar en passasje med en realistisk beskrivelse av for eksempel byen Istanbul, så gjør ikke dette romanen til en dokumentarroman? Jeg mener at fotografiene i *Kaniaw* er en del av den helhetlige teksten, som på samme tid forholder seg til den fiktive historien om Kaniaw, og til virkeligheten utenfor. Fotografiene fungerer på samme måte, noen ganger henviser de til virkeligheten utenfor bildet og noen ganger dokumenterer de fiksjonen i romanen, eller begge deler på en gang. Det er mulig å lese fotografiene med et dokumentarteoretisk blikk slik Løberg gjør i sin masteroppgave, men fanger dette blikket opp den faktiske og fulle teksten i boka? Det er etter mitt syn mer fruktbart å bruke et syn på fotografiet som et konstruert tegn og manipulert uttrykk som henviser både til seg selv og virkeligheten utenfor, og ikke kun som en referent til en ytre virkelighet. Dette synet på fotografiet er forutsetningen for min analyse av *Kaniaw*, og vil bli utdypet i neste kapittel.

Selv om boka til Anja Breien er som Per Thomas Andersen sa, nyskapende i formen, er hun ikke alene om å uttrykke seg gjennom bilder og tekst mellom to permer. Fra pionerverk som Virginia Wolfs *Orlando* og André Bretons *Nadja*, som begge rommer en utstrakt bruk av bilder og fotografier, via den tyske forfatteren og litteraturprofessoren W. G. Sebald, går det en linje fram til forfattere i norsk samtidslitteratur som Espen Haavardsholm, Nikolaj Frobenius, Erlend Loe og Øyvind Torseter. Øyvind Torseters bok, *Kobliger: 13 bildeserier* fra 2013, er en så å si ren bildefortelling, eller -serie, slik undertittelen sier. Kåre Bulie anmelder boka i *Dagens Næringsliv* (Bulie, 2013), og han gjør seg en del interessante betraktninger som også er relevante i denne sammenhengen. Sjangermessig plasserer han *Kobliger* inn i det han kaller en lite påaktet norsk tradisjon av billedbøker beregnet på lesere fra alle aldersgrupper, såkalte "allalderbøker". Avslutningsvis karakteriserer han boka som overskridende sjangermessig ved å være for både voksne og barn, og i skjæringsfeltet mellom gallerikunst og bokillustrasjon. Disse overskridelsene virker vitaliserende, i følge Bulie, men kan gjøre at boka blir "frustrerende vanskelige å finne" i bokhandelen. Han sier videre: "Verk

som både er for barn og voksne, og på samme tid er ”tradisjonelle” bøker og kunstverk, skaper fruktbar uorden i systemer og hierarkier” (Bulie, 2013).

Denne plasseringsproblematikken går igjen i flere litterære institusjoner som forlag, Kulturrådets innkjøpsordning og bibliotekenes klassifikasjonssystemer. Når en bok ikke passer inn i de etablerte sjangrene kan den risikere å falle igjennom systemet, og bli oversett. Breien selv uttaler seg i pressen i forbindelse med lanseringen av *Kaniaw* at det ikke har vært lett å få ut boka i den spesielle formen den har, og at det har vært en lang vei dit: ”Men nå vil jeg helst konstatere at boken er kommet ut, for det er ingen enkel sak å gi ut en bok med mange bilder og med en ganske ny genreform. Det ville sannsynligvis vært enklere å gi ut en roman, men dette er min måte å tilnærme meg et emne jeg lenge har vært opptatt av på, sier Anja Breien (Kolbjørnsen, 2006).”

Breien antyder i mitt intervju at forlaget skal ha ment at boka ville komme til å bli vanskelig å selge til innkjøpsordningen. Det er kanskje noe av grunnen til at boka ble refusert av forlaget? Det samme spekulerer Ebba Haslund i når hun kommenterer boka i *Klassekampen*. Hun forstår ikke at forlagene ikke har kappet om å få gi ut denne boka.

*Kaniaw* er en sjangeroverskridende bok og dette har konsekvenser for hvordan den blir mottatt og lest fra forlag til litteraturkritiker, og innenfor academia. Sjangerbenevnelse og synet på hvordan bilder og tekst opptrer sammen i en sammensatt tekst styrer hvordan boka blir lest, og vurdert. *Kaniaw* er, etter de tegnene jeg finner i boka, og det inntrykket fotografiene og helheten gir meg, først og fremst en skjønnlitterær bildefortelling. Den er en sammensatt tekst hvor bildene spiller en viktig rolle. Denne sjangerbetegnelsen, og dette synet på forholdet mellom bilde og tekst, er mitt utgangspunkt for hvordan jeg forstår og leser boka i analysen som utgjør resten av kapitlet.

## 5.2 Handlingsreferat og romlig komposisjon

Handlingsreferatet trekker opp hovedhandlingen i fortellingen med vekt på hvordan denne fremtrer i både teksten og fotografiene i boka. I en sammensatt tekst er plasseringen av de forskjellige elementene viktig for hvordan teksten leses (Andersen, Mose, Norheim, 2012, s. 165), beskrivelsen av *den romlige komposisjonen* vil derfor være en del av gjennomgangen av handlingen i boka. Boka har et liggende format (17,7 cm. x 23,3 cm.) og består av 237 sider og 48 fotografier, forsiden inkludert. Fotografiene er plassert konsekvent på høyre bokside, og teksten på venstre. Når det ikke opptrer et fotografi på venstresiden, er siden tom. En bildeliste bak i boka viser fotografienes titler (s. 235). Teksten er holdt i kursiv i store



delar av boka. Det er i varierende grad mye luft mellom linjer og avsnitt, og oppsettet minner tidvis om poesi, med korte setninger satt opp under hverandre.

På forsiden av boka lyser tittelen *Kaniaw* mot leseren i form av hvit tekst plassert midt i et fotografi av en grønn fjellside med spredte små trær som kaster lange skygger nedover en steil gressbakke. Kaniaw er også navnet på hovedpersonen i boka, en ung norsk-kurdisk kvinne som har vokst opp i Norge. I begynnelsen av boka henvender Kaniaw seg til en norsk kvinne i gamlebyen i Damaskus. Er du norsk? Den norske kvinnen har gått seg bort og har stoppet opp foran et *kvinnevindu* med mønstret tregitter (hvor kvinnen kan se ut, men ingen kan se inn på kvinnen) idet Bergansekken hennes har sporet noen til å spørre hvor hun er fra. De to kvinnene finner veien sammen til en fortellerkafe som den norske kvinnen hadde planlagt et besøk til. Fortelleren sitter på en stol på et opphøyd podium midt i lokalet, de overhører en fortelling, og setter seg deretter ut for å røyke vannpipe. Kaniaw er på dette stadiet i fortellingen under forkledning og kaller seg Maria Andersen. Under samtalen kommer det fram at den unge kvinnen har en historie å formidle. Kaniaw uttrykker dette med et stort alvor som gjør inntrykk på den norske kvinnen. Hun forteller på sin side at hun er filmregissør, og befinner seg i Damaskus for å delta på en kortfilmfestival. Senere på kvelden forteller Kaniaw historien til den norske kvinnen på hennes hotellrom. Hun begynner historien med disse ordene: ”En ung kvinne heter Kaniaw. Kani betyr kilde, aw betyr vann, på kurdisk, sorani.” (s. 15). Kaniaw er en venninne og nabo fra barndommen som kom fra Norge til Kurdistan når hun var ni år forteller hun. Hun gir henne også en eksponert kamerafilm med 40 bilder tatt med et APS-kamera<sup>4</sup> fra sin reise i Kurdistan. Fortellingen kunne foregått hvor som helst i verden, sier Kaniaw, men bildene vil gjøre at kvinnen husker og forstår historien bedre. Det siste bildet tok hun for kort tid siden sammen med kvinnen, en gutt med en badevekt på fortauets. Dette bildet står på motsatt side av avsnittet der Kaniaw overrekker filmen, og er det første bildet inne i boka. Grunnlaget og startpunktet for fortellingen er nå gitt. Den norske kvinnen bestemmer seg for å gjenfortelle historien hun har fått høre, og tar med det rollen som fortelleren i boka. Som filmregissør tenker hun fortellinger og historier ved å plassere gangen i dem på *fysiske steder*, opplyser hun. Og i fortellingen flytter historien seg fra sted til sted sammen med fotografiene fra Kaniaws reise, supplert med fotografier tatt av fortelleren selv, og ved ett tilfelle et genuint pressefotografi tatt av en tyrkisk fotograf. Møtet mellom kvinnene finner sted i 2002 og det er først i 2006 i følge fortelleren at hun går i gang med å gjenfortelle Kaniaws historie, ”omtrent som det var

---

<sup>4</sup> APS står for Advanced Photo System. Kameraet ble lansert i 1996. Det kan gi bilder i tre formater. Kameraet ble utkonkurrert av digitalkameraet og er nå ute av produksjon.

en film” (s. 17). Breien lar Kaniaws historie stå i kursiv gjennom hele boka, avbrutt av vanlig skriftform i passasjene hvor fortelleren kommenterer historien.

Kaniaws historie starter med to drømmesekvenser (s. 19). I den første drømmen legger Kaniaw seg ned i en åpen middelalder-ruin. Hun virker som hun er på flukt, stiller klokken på vekking et par timer frem, og ruller ut sovepose og underlag for å sove. Den andre drømmen finner sted i et mesopotamisk landskap, i ”en dal med valmuer og gress og lagdelte klippefjell” (s. 19). En fjellside har åpninger og huler til å bo og oppholde seg i. Det sitter mennesker i dem. Ved foten av klippen danner en gruppe menn en halvsirkel sittende på bakken i en form for klansmøte. Kaniaw er plassert midt i halvsirkelen. De setter på seg gullhjelmer som skinner *rembrandtsk* i sollyset. De kan ikke bestemme seg før hjelmene er på hvisker en pikestemme. To fotografier (s. 20, 22) viser deler av de samme motivene, men uten mennesker. Det ene et oversiktsbilde av fjellveggen med glugger og huleinnganger, det andre en detalj som viser hodet til en antikk mannsperson med hodeplagg og skjegg, som er skåret ut i fjellveggen rundt en av huleinngangene. Den siste drømmen viser seg å tilhøre Kaniaw som sitter i sengen til kjæresten Dag i hans hybelleilighet i Oslo. Hun gjenforteller drømmen og sier at stedet i drømmen faktisk fins, det er Assurpanipal, et historisk sted fra mesopotamisk tid, et klippelandskap med navn etter en konge. Hun forteller om tempelsøvn, en arv fra den tiden. Kurderne tror fremdeles på at hvis man sover et hellig sted og utfører drømmen du har mens du sov der, vil du kunne bli frisk av en sykdom, eller få hjelp i en vanskelig sak.

I blokkleiligheten hvor Kaniaw bor med foreldrene har faren og Kaniaw en konfronterende samtale angående planene han har for Kaniaws framtid. Hun skal gifte seg med sønnen til en venn av faren. Dette er avtalt for lenge siden, mens de ennå bodde i Kurdistan. Faren ønsker at Kaniaw skal anstrenge seg for å forstå. Kaniaw lover å anstrenge seg hvis hun får lov til å gjøre det på *sin måte*. I neste scene går Kaniaw inn i en fotoautomat og tar bilde av seg selv med blond parykk og blå kontaktlinser. Hun skaffer seg senere et falsk pass. Nå griper fortelleren inn og kommenterer det som er åpenbart, Maria i begynnelsen av boka er Kaniaw, og ikke en venninne av henne fra oppveksten slik hun sa når hun fortalte sin historie til den norske kvinnen i Damaskus.

Noen uker etterpå utenfor Dags leilighet står faren og broren Rozh og vil inn. De roper på henne og kaller henne en hore. De har oppdaget Kaniaws relasjon til Dag på tross av at de har forsøkt å holde det skjult. Den natten bryter Dag og Kaniaw sølibatet de har levd under i to år. Senere når Kaniaw drar hjem igjen blir hun møtt med disse ordene fra faren: ”Du er ikke lenger min datter. Jeg vil ikke se deg for mine øyne igjen” (s. 49).

Kaniaw har bestemt seg for å reise til Kurdistan for å møte Naozad, den mannen hun er lovet bort til. Dag reagerer med vantro og redsel og ønsker ikke at Kaniaw skal dra. Han finner ikke noe i den drømmen som tilsier at hun må dra dit, men Kaniaw svarer bestemt at hun må dra. Hun flyktet fra Kurdistan som liten og husker kun brudstykker fra sitt fødeland. Har hun opplevd det eller har hun sett det på gamle fotografier? Hun reflekterer over at hun er usikker på om det er egne minner hun husker, eller om hun husker Kurdistan gjennom foreldrenes historier og familiefotografier hun har sett.

Gjennom den syriske ørkenen på vei mot grensen mot irakisk Kurdistan stopper sjåføren ved ruinene etter oldtidsbyen Palmyra. Fortelleren husker at Kaniaw beskrev dem som *drømske* i måneskinnet. Hun tok ikke bilder der kommenterer fortelleren og legger dermed ved et par av sine egne fra turen hun *selv* tok i 2002. Det ene viser ruinbyen på litt avstand med fjell i bakgrunnen, det andre er tettere på ruinen hvor søylene tydelig fremstår som korintiske. I begge bilder sykler det en mannsperson (ikke den samme) i forgrunnen. Det ene bildet overlapper det andre (s. 60).

I Qamishli blir hun kjørt til kontoret hvor Patriotic Union of Kurdistan (PUK) holder til. De lurar på hvorfor hun vil til Kurdistan og gir henne tips til hva hun bør si på grensen. Kaniaw kjenner på utfordringen det er å spille en annen person. Hun må være sin egen nabo som kjente en kurdisk jente (henne selv) i barndommen. Fotografiet av det lille kontoret hun befinner seg på er gjengitt i boka i to versjoner (s. 64). Fotografiet viser et enkelt interiør med en liten ovn og en grønn kontorpult. Ingen mennesker. En klokke henger på den gulhvite veggen bak kontorpulten. Ved siden av et stort fotografi som nesten fyller hele boksiden i høyden har Breien plassert en frimerkestor negativversjon av det samme fotografiet. Det mørke i bildet har blitt lyst og det lyse har blitt mørkt. Klokken på veggen skinner hvit som en måne i et lite landskap. Det er blåaktig i tonen. Det lille bildet har en tynn, luftig, svart ramme rundt seg.

For å komme inn i irakisk Kurdistan går turen over elven Tigris. Det vide grønne slettelandskapet går over i et stort vannmassiv som er gjengitt på et stort fotografi i widescreenformat (s. 68). Kaniaw passerer alle kontroller og sitter nå i en båt sammen med et kurdisk ektepar fra Tyskland. De møter en passerende båt som skal motsatt vei. Kaniaw vinker, men rekker ikke å ta bilde av dem (s. 73). Fotografiene på neste side viser båter på elven Tigris (s. 74). To av fotografiene er identiske, men det ene vises som negativ versjon av det andre. Et lite fotografi viser en person på en liten flåte eller i båt på lang avstand. Personen holder begge hender i været som han vinker. Fotografiene er gruppert på siden med ett stort fotografi plassert over de to andre.

På vei mot Suleimaina passerer de en femti kilometer lang kø av oljetankbilder som står i veikanten i motsatt retning. Tyrkerne har stengt grensen for å påvise at Saddam smugler olje. Fotografiene av tankbilene (s. 76) gir inntrykk av å være tatt i fart, noen sett framover, noen sett bakover. Et fotografi repeteres hvor det ene er et utsnitt av det andre. Utsnittet er angitt på opphavsbildet. Kaniaw dupper av på turen og drømmer at hun som liten sitter ved siden av faren, hun tar på den våte ryggen hans. Hun lurar på om han har løpt hjem og at han er svett, men når hun ser på hånden sin så er det blod.

I byen Duhok får hun skyss med en kremmer videre til Suleimania. Hun får sitte i en sidevogn på hans motorsykkel og sammen farer de gjennom ”det vakre, grønne landskapet”. To store panoramafotografier viser det vakre, grønne landskapet Kaniaw og kremmeren reiser igjennom (s. 82, 84). Det ene viser hvordan veien slynger seg gjennom det åpne landskapet og det andre viser utsikten i en eller annen retning fra veien, hvor det går mennesker på en sti i forgrunnen. I det store landskapet vises de som små prikker. Kaniaw får kremmeren til å stoppe slik at hun kan ta et bilde. Hun står beveget og ser på de myke fjellformasjonene. Hun ser to jentunger løpe på en sti. Kaniaw legger ut fra veien innover gressbakken, men stoppes av at kremmeren roper ”*No! No! Mines!*” (s. 85). Kremmeren peker på de rustne små trekantskiltene et stykke borte. Her kan det bare gås på oppgatte stier, alle andre steder kan være farlige. På veien selges vill rabarbra og våpen om hverandre. Kremmeren kjøper en liten plastikkpistol til Kaniaw, slik at hun kan beskytte seg som enslig kvinne som han sier. Et fotografi viser en gruppe menn rundt et provisorisk bord med forskjellige våpen, på samme side vises et fotografi fra landsbyen mennene står i. Ved en kontrollstasjon kommer en jeep med FN-arbeidere, kremmeren kjenner dem og ordner det slik at Kaniaw sitter på med dem videre til Suleimania. FN-bilen kjører tvers igjennom alle kontroller. Et fotografi nede i høyre hjørne på siden viser et våpen i baksetet på en bil (s. 88), bildeteksten (s. 235) lurar på om det kan være fra en FN-jeep? Det er i så fall det samme baksetet Kaniaw setter seg inn i for å bli med dem videre. Våpenet i baksetet omtales ikke i teksten. På kort tid har hun nå møtt miner, våpenselgere og bevæpnede FN-styrker. Hun er i et krigsherjet og politisk anspent land.

Hun leter etter Naozad i basarene der smedene holder til. Hun får vite at han har skiftet til en jobb som var bedre betalt, hos Mines Advisory Group (MAG). Han trengte penger fordi han skulle til Europa, sier de gamle arbeidskameratene hans. På neste side vises det to fotografier av smedene i metallverkstedet (s. 94). Smedene står ikke oppstilt, men viser dem i bevegelse under arbeid og har bildeteksten *uskarpe smeder* (s. 235). Hun får sitte på med noen til minefeltet hvor Naozad skal jobbe. Som ungdomsjournalist blir hun invitert ut i

feltet med minerydderne, iført full sikkerhetsmundur. På vei dit har hun fått høre at det er flere miner enn det er mennesker i landet, og at de nå rydder unna bit for bit slik at bøndene kan få dyrket jorda. Ved en skole har hun sett miner fra forskjellige land stilt ut i et monter. Et kart over et minefelt er gjengitt på et fotografi (s. 99). Det er dette minefeltet Kaniaw befinner seg i på neste side. På vei ut av feltet faller Kaniaw til stor dramatikk, får hjelp og kommer seg uskadd ut av området. Innimellom ser hun på de unge manneansiktene – er det Noazad? Det viser seg at han ikke jobber der lenger, men kanskje på et sted som heter Rawanduz. På avstand ser hun en mann bøye seg ned for å fjerne en mine. Hun tenker at det nesten ser ut som om han plukker en blomst. Hun dupper av og drømmer at hun snakker et uforståelig engelsk, norsk og sorani i munnen på seg selv.

Søkingen etter Naozad fører Kaniaw videre til byen Rawanduz med drosjeskyss. Sjøføren svinger av hovedveien og Kaniaw blir redd for hva han planlegger å gjøre. Hun tvinger han tilbake på hovedveien med plastpistolen lett tilslørt under et sjal. Han unnskylder seg med at han ville unngå en saueflokk han så lenger framme på veien. To fotografier viser saueflokken med gjetere (s. 120). Fortelleren fant dem på Kaniaws fotorull og hun bryter inn med en refleksjon: Hadde sjåføren rett? Var Kaniaw ekstra på vakt og forutsatte det verste? De dumper inn et bryllup og Kaniaw blir invitert med. Hun tar et bryllupsbilde av alle gjestene og et av bare brudeparet. Etter bryllupet blir hun invitert til å overnatte på et senter for mishandlede kvinner. Det er blant annet kvinner der som har blitt brent med syre i ansiktet fordi de har blitt voldtatt, og med det har påført familien skam. Hun får fotografier i hånden som viser flere kvinneskjebner. En kvinne på senteret forteller at det er flere kvinner som blir skadet i dag av sin familie, enn det er mineofre. Kaniaw tenker at hennes reise er som et minefelt med farer alle steder. Hun drømmer om natten at hun våkner som liten av at faren skriker i søvne.

Kremmeren tar henne videre til landsbyen Girtik, hvor hennes familie kommer fra. Hun møter først landsbyens høvding, Muktare. Han sier at hun må møte Naozad som skal til Norge, og Kaniaw får dermed bekreftet at han befinner seg i landsbyen. Kaniaw beskriver opplevelsen av å være i landsbyen som å vandre inn i en svunnen tid. Det hviler en ”pastoral stemning” og en ”usigelig ro over alt” tenker hun (s. 145). Hun møter folk som husker faren og familien hennes. Ingen av Kaniaws nære familie kom tilbake til landsbyen etter 1985. Hun hører fortellinger om hvordan faren ble torturert og om eldstebroren som ble drept. Hun hører også historier hun ikke kjente fra Det røde huset, om fangeopprøret og om grusomme hendelser faren var vitne til. Kaniaw tenker på hvor sterkt preget av opplevelsene sine faren

er. En av kvinnene husker at faren var så glad i datteren, og bar henne rundt på armen som liten.

Hun intervjuer Naozad om *Anfal*, en utryddelseskampanje mot kurderne iverksatt av den irakiske stat fra 1987-1989. Det var under denne hendelsen av faren var *Peshmerga*, eller geriljasoldat. Hun spør han om hva han tenker om å gifte seg med en han ikke kjenner? Han tar fram et falmet fotografi med to babyer side om side (s. 157). På baksiden er det tapet en en liten lokk av babyhår. Det er Kaniaws. Et løfte er et løfte, svarer han. Han får henne til å diktere et kort brev til Kaniaw, en kort beskrivelse av livet i landsbyen og en slags kjærlighetserklæring. Kaniaw føler seg ille til mote. Utenfor tar hun av seg kontaktlinsene og vil vise sin sanne identitet, men han oppdager det ikke og forsvinner avgårde i et ærend. To fotografier viser kurdiske teltanordninger (s. 162). Fortelleren opplyser at disse teltene ikke kan være de samme som Naozad og hun satt i ved deres første møte, fordi de ikke er tatt i fjellene.

Kaniaw ender til slutt med å gi til kjenne sin sanne identitet i den to tusen fem hundre år gamle byen Assurpanipal. (s. 189). Før de kommer dit kjøper Kaniaw en gammel sølvmynt av kremmeren. Den er fra 90 år før Kristus og har bildet av Nike, den greske seiersgudinnen på baksiden. Et fotografi av en sølvmynt med Nike-motiv er det siste fotografiet inne i boka (s.188). Nå står Kaniaw og Naozad på samme sted som i Kaniaws drøm, ”to små mennesker i et mesopotamisk landskap” (s. 189). Nå føler Kaniaw seg *fanget* i forkledningen og ikke *beskyttet*. Kremmeren kommer ikke tilbake, det mørkner og Kaniaw og Naozad må overnatte i hver sin hule i Assurpanipal. I grålysningen kommer han inn til henne. Nå forteller hun at hun er Kaniaw. Han sier han mistenkte det, at han hadde drømt en natt at hun var Kaniaw. Hun sier at hun kom for å fortelle at de ikke kan gifte seg, og at hun lever med en norsk mann i Oslo. Naozads reaksjoner gjør Kaniaw redd, hun ser at han blir svært opprørt. Han går ut og hun hører et skudd. Hun følger etter og ser at han bare har skutt ut i luften. Han sier til henne at Norge og hun bare har vært en drøm. Han vil ikke ha en kvinne som har vært sammen med en annen mann. Kaniaw står alene igjen. Kremmeren kjører henne tilbake til grensen mot Syria. Dette er det siste Kaniaw forteller til den eldre kvinnen hun møter i Damaskus.

Fortelleren reflekterer over møtet i Damaskus på nytt. Hun undrer seg over hvorfor Kaniaw tok kontakt med akkurat henne? Hun tenker at det var fordi hun som norsk kvinne var ”der og da” når Kaniaw trengte et vitne til sin historie før hun dro hjem til en uviss skjebne. Nå opplyser fortelleren at Kaniaw delte en notisbok med henne ved deres møte i Damaskus. Det hjelper henne å holde rede på dagene til Kaniaw i Kurdistan. Møtet i Damaskus gjengis to ganger i boka og utgjør en rammefortelling for Kaniaws reise.

Dag møter Kaniaw på Gardermoen og de drar sammen til hans leilighet. De er nære og gjensynet er varmt, men samtidig ligger tid og hendelser siden sist mellom dem. Noe er endret mellom dem, syns han. Han spør om det er noe som mangler? ”Ja. Et alvor” svarer Kaniaw (s. 211). Det blir hengende i luften. Hun farger håret og vender tilbake til sitt ytre selv. Hun pakker opp gaven fra Naozad. En forseggjort utskåret treramme med fotografiene av de to som babyer. Kaniaw tenker at foreldrene må ha hatt de samme bildene, men at de har forsvunnet under flukten.

I foreldrenes leilighet (s. 215) viser Kaniaw fram bildene hun har tatt med Dags kamera. Forbauset og opprørte ser de på bildene av den lyse jenta. Kaniaw forteller at hun har møtt Naozad og fortalt han at hun ikke vil gifte seg med han. Faren lirer av seg den forventede tiraden om slektens ære og viktigheten av å føre den kurdiske slekten videre. Kaniaw sier at hun har vært sammen med Dag og at Naozad uansett ikke vil ha henne. Faren reagerer med å avvise Kaniaw og å true med å drepe henne. Kaniaw mister sin hardt tilkjempede fattethet og beskylder nå faren for å være en sviker av egne verdier. Han har slåss for uavhengighet og selvstendighet, men nå vil han tvinge henne? Hun er ikke svikeren, men han som har flyktet fra sitt eget land i nød. De har levd med farens ulykkelige følelse av svik, tenker hun. Det er uopprettelige ting som er sagt nå. På vei ut kommer den skuddsikre vesten hun har under jakken til syne. Hun stryker moren over håret og går. Faren ikler seg full kurdermundur og går på jobben som trikkefører med den på. Tilbake i leiligheten til Dag forteller Kaniaw det som har hendt. Han har store problemer med å forstå at det kan være slik at en far som har elsket et barn, nå vil drepe det. Han forteller at han er blitt forfulgt av faren og broren. Kaniaw vil prøve å snakke med faren en gang til. I trikkestallen ser Kaniaw at han blir irettesatt av to personer fra Oslo Sporveier. Han kan ikke kjøre rundt i den kurdiske uniformen. Nå ser faren Kaniaw. De står noen meter fra hverandre. Han viser ingen følelser. De bare står og ser på hverandre urørlige. Dette er det siste vi får se av Kaniaw i fortellingen.

I notisboken fortelleren fikk av Kaniaw i Damaskus sammen med filmen var det skrevet inn telefonnumrene til Dag og Saja, Kaniaws venninne. Fortelleren tar kontakt med Saja og får derfor kjennskap til hva som skjedde med Kaniaw etter Damaskus. Hun er nå gått i dekning på ukjent sted. Fortelleren møter også Dag i hans nye leilighet. Han ville ikke følge med henne i dekning med de omkostningene det hadde for hans privatliv. ”Nå har hun ingen” sier han (s. 233). Fortelleren tenker at han har gått i dekning han også, og at det er derfor han har kjøpt seg ny leilighet. Hun tror at forholdet til Kaniaw er over.

Boka avslutter med at fortelleren ser på bildene hun fikk av Kaniaw. Hun ser på det grønne landskapet som Kaniaw ble stoppet fra å løpe ut i fordi det var miner der. Om natten

drømmer fortelleren at Kaniaw likevel løper ut i dette landskapet, og plutselig blir ”borte i et glimt og en sky” (s. 233). Hun hører ikke smellet siden det er en drøm.

Boka beskriver en ung tokulturell kvinnes dannelsesreise. Hun blir bedre kjent med fødelandet Kurdistan og sin egen families historie. Hun får vite mer om faren og hva han gjennomlevde før de kom til Norge. Hun forstår mer av seg selv og blir sikrere på egne valg. Kaniaw ser uretten mot eget folk og også hvordan hennes eget folk øver urett mot egne kvinner. Samtidig er reisen en tur tilbake til barndommens dal som gir gode, trygge opplevelser og rørende møter med kjente situasjoner, lyder og lukter. Hun er i en eksistensiell livssituasjon hvor hun bokstavelig talt svever mellom liv og død. Hun reiser alene kvinne i et muslimsk land hvor situasjonen er politisk spent. Hun beveger seg i et landskap som skjuler miner fra krigens dager. Over henne henger det en reell fare å bli utsatt for æresdrap av familien, fordi hun ikke velger å gifte seg med den familien har bestemt for henne. Den kurdiske kulturen er en streng mannsdominert muslimsk hederskultur som undertrykker kvinner. Det har ikke alltid vært slik, ved å strekke linjen tilbake i tid, viser Breien at landet har røtter i gammel assyrisk kultur. Slik skapes det et stort tidsspenn i teksten fra dagens Norge tilbake til den vestlige sivilisasjonens røtter. I lag av bilder i tekst, drømmer og fotografier uttrykker historien om Kaniaw noe allment om det å være menneske og å stå i vanskelige situasjoner, hvor man må velge mellom å ta hensyn til egne behov, eller leve opp til samfunnets og kulturens forventninger. Breien går inn i samtidens aktuelle, politiske problemstillinger når hun lager kunst, og bevarer samtidig rom for det individuelle, eksistensielle og tidløse. Handlingsreferatet og beskrivelsen av den romlige komposisjonen i boka vil danne grunnlag for analysen av deler av *Kaniaws* sammensatte tekst som følger.

### **5.3 *Kaniaw* som sammensatt tekst**

Breien's bakgrunn som filmregissør burde spore til en spesiell interesse for hvordan hun velger å fortelle en historie gjennom bilder og tekst i bokform. Derimot ser det ut til at enkelte anmeldere og andre i sin vurdering av boka, ser teksten som den ”egentlige” teksten og bildene som underordnet. For å analysere en sammensatt tekst må nye metoder utvikles for å favne hele teksten. Tradisjonelle litterære analyseverktøy er utviklet for å beskrive komposisjonen i skriftbaserte, lineære tekster. Hvis slike modeller brukes på sammensatte tekster er det mye i teksten som risikerer å ikke bli berørt (Andersen, Mose, Norheim, 2012, s. 161).



De fysiske bildene i *Kaniaw* utgjøres av fotografier, og det er derfor naturlig å se litt nærmere på hva som karakteriserer akkurat denne typen bilder. Fotografiet har fra sin oppfinnelse på 1800-tallet, i egenskap av sin evne til å fange den ytre virkeligheten, vært sett som et dokumenterende og *ukunstnerisk* medium. Slik brukes fotografiet i nyhetsoppslag og som privat familiedokumentasjon. Selv om vi erkjenner at fotografiet kan lyve holder det stand som et medium som kan fungere som et sannhetsvitne i forskjellige sammenhenger. Mer moderate måter å se fotografiet som dokumenterende på er å tenke det som noe som har *likhet* med det det refererer til i den ytre verden. På den andre side kan fotografiet ses som et konstruert uttrykk på linje med maleriet, og andre manipulerte bildeuttrykk. Disse to synene på fotografiet markerer, i følge professor Terje Borgersen, frontlinjene mellom to motstridende orienteringer: ”På den ene siden en fenomenologisk oppfatning, som legger vekt på fotografiets «det-har-vært» som mediets *differentia specifica*. Mot denne står en rasjonalistisk og anti-essentialistisk bildeteoretisk forståelse som representerer en motstand mot å operere med et mediespesifikt skille mellom fotografi og andre, manipulerte bildeuttrykk.” (Borgersen, 2008, s. 78).

Hva skjer med dette spesifikke bildemediet i møte med en tekst? Nyere intermedial forskning har utviklet begrepet *fototekstualitet*. Litteraturviter Marius Wulfsberg redegjør for termens bakgrunn og historikk i sitt essay *On Phototextuality: History, reading and theory* (Wulfsberg, 2007, s. 129). I begrepet *fototekst* ligger det en likeverdighet mellom fotografiet og teksten, hvor den ene delen ikke er underordnet den andre, men hvor de interagerer med hverandre likeverdig i en kompositt eller sammensatt tekst. Denne måten å se forholdet mellom bilde og tekst på står i kontrast til et enten-eller syn på forholdet mellom bilde og tekst hvor bildet *enten* er sett som en illustrasjon av teksten *eller* teksten er sett som en kommentar til bildet, avhengig av om det er bildet eller teksten som *har rang* i den aktuelle teksten. Wulfsberg viser til den irske kritikeren Johnnie Gratton sin definisjon av fototekstualitet (2007, s. 132) som han mener beskriver feltets hovedanliggender:

As I propose to understand it here, the analytics of ”phototextuality” assume a bifocal perspective. This perspective embraces, on the one hand, photographs, or at very least the idea of photography, as something textually under consideration and, on the other hand, a text or texts, or at least a possibility of text, as something triggered in or by photo. The term ”phototextualities” again as I understand it, further implies a study of different kinds and degrees of relation that hold between image and language across a wide range of contexts.

Wulfsberg oppsummerer definisjonen i egne ord (2007, s. 133) gjenfortalt på norsk her: definisjonen forutsetter et *bifokalt* syn som åpner for at interaksjonen mellom tekst og bilde kan skje, deretter impliserer definisjonen at fotografiet relaterer seg på en eller annen måte til en tekst eller til begrepet tekstualitet, og vice versa med teksten. Utfordringen på feltet fototekstualitet er å bestemme hvordan fotografier relaterer seg til tekst og hvordan teksten er *trigget* av fotografiet. Interaksjonen mellom fotografiet og teksten må også ses på bakgrunn av den kulturelle konteksten som utgjøres av det mangfoldet av bilde-tekstrelasjoner som den finner sted innenfor.

Med blant annet surrealismens og dadaismens tekst- og bildemontasjer som forvarsler kom fototekstualiteten for alvor inn i moderne litteraturhistorie med Virginia Wolfs *Orlando* og Andre Bretons *Nadja* i 1928. Begge bøkene har en utstrakt bruk av fotografier som Walter Benjamin kommenterer i sitt essay *A Short History of Photography*. Wulfsberg trekker fram Benjamin (2007, s. 130) når han sier at det moderne private fotografiet tatt med små kameraer krever en tekst for å forstås av tilskueren, og vender slik sett livet mot å bli *litteratur*. Benjamin ser på den måten en tendens til at bildet og teksten beveger seg mot hverandre.

Et bilde er ikke bare et bilde. W. J. T. Mitchell redegjør for mangfoldet av meninger som ligger i begrepet bilde i sin bok *Iconology: Image, Text, Ideology* (1987, s. 9). Han ramser opp eksempler på ting som går under dette begrepet, som: *optiske illusjoner, kart, diagrammer, drømmer, hallusinasjoner, projeksjoner, dikt, mønstre, minner og ideer*. Disse begrepene trenger ikke å ha noe særlig til felles, sier han, men det er mulig å gruppere dem i en form for *familietre* med noen hovedgrener: *grafiske bilder, optiske bilder, perseptuelle bilder, mentale bilder og verbale bilder*. Hver av disse kategoriene er sentrale innenfor forskjellige fagfelt. Det litterære fagfeltet opererer som kjent med verbale bilder som metaforer, metonymier, similer, symboler, allegorier, beskripsjoner osv. I *Kaniaw* finner vi bilder fra flere av de nevnte kategoriene over som fotografier, drømmer, minner, metaforer og andre språklige og litterære bilder. Analysen vil vektlegge disse forskjellige formene for bilder som viser seg i *Kaniaw*, og se på hvordan de interagerer med hverandre. Bildet kan altså finnes i teksten, like gjerne som i form av et fotografi, jf. Vilborg Stubseid Hovets referanse innledningsvis til skriftspråkets og billedspråkets felles opphav.

Med høyde for fotografiets både konstruerte og realistiske karakter, og synet på forholdet mellom tekst og bilde, slik det defineres innenfor teorien om fototekstualitet vil jeg nå analysere deler av *Kaniaw* som sammensatt tekst eller riktigere – som *fototekst*. To sentrale temaer og motiver i *Kaniaw* er *drømmens* plass i fortellingen, og Kaniaws

forskjellige opptredener i *det grønne og vakre, men samtidig minelagte landskapet*. Motivene dukker opp side om side i historien, og enkelte ganger føyer de seg sammen, med en topp i bokas dramatiske sluttscene. Disse to motivene vil være hovedfokuset for den følgende analysen.

Det første fotografiet i boka, *Gutten med vekten, Damaskus*, er det siste tatt av Kaniaw med APS-kameraet, før hun gir det fra seg til kvinnen i Damaskus. Fotografiet underbygger, og er en del, av rammefortellingen i boka. Fortellingen starter med reisens slutt i Damaskus hvor Kaniaw møter fortelleren, og ender tilbake i Damaskus til det samme møtet, før et lite etterspill i Oslo. Dette trivielle bildet av en gutt med en vekt på gaten i Damaskus er altså start- og slutt punkt for Kaniaws ”fotografiske reise”. Fortelleren gjør et nummer av at hun stopper, veier seg og tuller litt rundt denne episoden, før hun tenker at det ikke passer seg i situasjonen hvor Kaniaw med *et alvor* har sagt at hun har en historie å fortelle. Fotografiet egner seg kanskje dermed til å ramme inn fortellingen, slik den norske mer ”bekymringsløse virkeligheten” rammer inn Kaniaws dypt alvorlige og personlige reise til et krigsherjet Kurdistan. Når Kaniaw kommer tilbake så spør Dag om det er noe som mangler i Norge og hun svarer: ”– *Ja, et alvor.*” (s. 211). Fotografiet av gutten med vekten kan stå som en lett kontrast til de mer omfattende og ”tyngre” motivene som utgjøres av drømmen og det grønne landskapet i hoved-fortellingen.

De to drømmebildene som er startpunkt for Kaniaws historie foregriper fortellingens slutt, og skaper dermed en sirkelkomposisjon i fortellingen. Den første drømmen eller drømmeaktige bildet, hvor Kaniaw legger seg ned i en middelalderruin, er en prolepse til den situasjonen Kaniaw havner i til slutt. Hun ender med å gå i dekning på flukt fra sin egen familie i Norge. Dette bildet har et uklart opphav, bildet hører ikke til noens drøm, men er kanskje mer et *poetisk bilde* som slår an tonen og innholdet i fortellingen, og gir et frampek om hvor det skal ende. Bildet rommer også starten på fortellingen, det å sove på et hellig sted, den såkalte *tempelsøvn* som Kaniaw snakker om allerede under møtet med kvinnen i Damaskus. Dette peker mot det neste drømmebildet i teksten, Kaniaws drøm fra Assurpanipal. Drømmen finner sted i et mesopotamisk landskap i ”en dal med valmuer og gress og lagdelte klippefjell” (s. 19). En fjellside har åpninger og huler til å bo og oppholde seg i. Det sitter mennesker i dem. Ved foten av klippen danner en gruppe menn en halvsirkel sittende på bakken i en form for klansmøte. Kaniaw er plassert midt i halvsirkelen. De setter på seg gullhjelmer som skinner ”*rembrandtsk*” i sollyset. Gullhjelmene i drømmen har en interessant konnotasjon til maleriet *Mannen med gullhjelm* som tidligere var tilkjent den

nederlandske maleren Rembrandt van Rijn. Her ”maler” Breien et bilde i teksten og henvisningen til Rembrandt gjør at drømmebildet i teksten får maleriske kvaliteter.

Assurpanipal billedliggjøres i teksten på flere måter. Første gang i Kaniaws drømmelandskap. Så som et historisk sted på et fotografi. Tittelen til de to fotografiene i boka fra Assurpanipal er *Drømmen/Assurpanipal*. Den doble tittelen fanger opp i seg bildets to nivåer, ved at tittelen referer til både det historiske stedet og Kaniaws drøm. Denne drømmen er det som genererer Kaniaws reise, og som gjør at oppgjørsscenen til slutt mellom Naozad og Kaniaw finner sted her. Fotografiet av sølvmynten fører fortellingen tilbake i tid og skaper en overgang mot scenen i Assurpanipal, hvor sannhetens time og oppgjøret mellom Naozad og Kaniaw finner sted. De er på samme sted som i drømmen. Naozad og Kaniaw blir på en måte tidløse i dette landskapet og deltagere i et like tidløst drama. Leseren blir presentert for nok et bilde av Assurpanipal, denne gangen som del av den ytre handlingen i fortellingen. Fotografiene fra Assurpanipal refererer like mye til Kaniaws drøm, hensatt til assyrisk storhetstid, som de refererer til den faktiske ruinbyen slik den er i dag. Kaniaws drøm befolker fotografiet fra Assurpanipal og gjør det levende med mennesker i huleåpningene og mennene på gresset i solen med gullhjelmer.

Drømmemotivet kommer også fram i scenen fra ruinbyen Palmyra. Kaniaw beskriver søylelandskapet for ”*drømsk*”. Det bildet som tegnes av Palmyra i teksten er et drømmeaktig måneskinnlandskap, som gir assosiasjoner til Kaniaws drøm fra Assurpanipal. Kaniaws beskrivelse av Palmyra sier noe om hennes *indre landskap* og hvor hun befinner seg mentalt. Det minner leseren på at det var *drømmen* som fikk Kaniaw til å ta beslutningen om å reise. Fortellerens bilder som er tatt i dagslys gir *konturer* som leseren kan henge Kaniaws drømmebilder på. De to bildene utfyller hverandre og blir et *nytt bilde* i ikonoteksten som uttrykker at drømmen er like virkelig, og like viktig, som den *ytre* handlingen i fortellingen. Drømmen tillegges stor betydning og vekt som i-gang-starter av fortellingen, og som kilde til konfliktens mulige løsning. Kaniaws drømmer under reisen gjengis med jevne mellomrom i teksten. Drømmene understreker betydningen av Kaniaws indre reise og dannelsesaspektet ved historien.

To store panoramafotografier viser det grønne landskapet kremmeren og Kaniaw reiser igjennom mot Suleimania. Kaniaw blir stoppet fra å bevege seg ut i det av kremmerens rop: ”No!, no! Mines!” Teksten er mer realistisk enn fotografiene, det grønne frodige landskapet viser seg å være et minefelt. Et tradisjonelt dokumentarfotografi ville avslørt at det refererte til et minefelt. Breien velger i stedet å vise bilder av det vakre, grønne landskapet. Det er i *teksten* mineskiltene kommer frem og beskrives:

Hun ser dem nå. Røde trekkanter på jernstenger, en meter – halvannen høye.

Selve skiltet er ikke mye større enn håndflaten hennes, en rusten, rødmalt trekant med dødningehode på og DANGER skrevet over det. Hva står det med arabisk skrift under de kryssete knoklene som hodet hviler på, kan hun ikke se. Det må være ”Xeter!” (s. 85)

Dette står i kontrast til Løbergs påstand om at bildene fungerer dokumentarisk, her vil jeg si at det er teksten som fungerer dokumentarisk. Landskapene har noe tidløst over seg. De er tatt i Kurdistan ja, men de bærer i seg andre kvaliteter enn å dokumentere og bevitne en reise i et krigsherjet land.

Under besøket ved Mines Advisory Group hvor hun leter etter Naozad befinner Kaniaw seg igjen i et minefelt. Hun faller til stor dramatikk, men kommer seg helskinnet ut av området. I denne sammenhengen opptrer det også et fotografi av et kart over minefeltet. Her oppstår det flere bilder i teksten på en gang: et bilde (fotografiet) av et bilde (kartet) av et gjengangermotiv i teksten: minefeltet og det grønne landskapet. Kartet over minefeltet er *vrengebildet* eller ”negativet” av det grønne landskapet Kaniaw møtte på første gang. Begge fotografier er sanne, men viser forskjellige sider og virkeligheter av et og samme landskap i en viss forstand. Bildet av Kaniaw i minefeltet går igjen i fortellingen og er et viktig motiv. Hun er i et minefelt fysisk, sosialt og psykisk og denne spenningen driver handlingen i boka framover. Dette er en parallell Kaniaw selv trekker, etter inntrykkene på kvinnesenteret hun overnatter på, tenker hun: ”*Hva er det for en ferd jeg har lagt ut på. Hele reisen er som et minefelt, hvor jeg enn trår er det farlig. Likevel er det godt å være her.*” (s. 125). Denne setningen rommer kontrasten mellom kjærligheten til Kurdistan og kurdisk kultur som kommer fram i fortellingen på den ene siden, og på den andre siden de stygge bildene av overgrep i samme kultur.

De grønne og frodige panoramabildene gir assosiasjoner til landskapstradisjonen innenfor kunsthistoriske retninger som klassisismen og romantikken. Bildet av Kaniaw i det vakre grønne landskapet, som samtidig er et minefelt, har konnotasjoner til maleriet *Et in Arcadia ego* av den franske klassisk-romantiske maleren Nicolas Poussin. På norsk kan tittelen oversettes til: ”også i Arkadia (er) jeg”. Maleriet viser gjeterne i klassisk positur i et idyllisk landskap stående ved en sarkofag mens de leser inskripsjonen på den. Den kan leses enten som ”jeg var en gang i Arkadia” eller ”selv i Arkadia er jeg”. Begge lesninger gjør det til et klassisk memento mori-motiv – husk du skal dø – selv i dette idylliske landskapet finnes jeg – døden. Arkadia er et mytisk gresk landskap med paradisiske kvaliteter med røtter i et

faktisk område i Hellas. Kunsthistorikeren Erwin Panofsky utredet motivhistorien i sin bok *Meaning in the Visual Arts* (Panofsky, 1993). Panofsky er kjent for å løfte bildeanalysen opp på et *ikonologisk* nivå hvor bildet ses i historisk og kulturell kontekst i vid forstand. *Et in Arcadia ego*-motivet kan fungere som en forklaringsnøkkel for hele boka, og vi møter det allerede på forsiden hvor (tittelen) Kaniaw i hvit skrift befinner seg midt i det grønne landskapet, slik hun fortsetter å bevege seg gjennom det kurdiske landskapet på forskjellig vis videre i historien. Kurdistans landskap er idyllisk og vakkert, og samtidig fullt av historier om død og krig. Kaniaw befinner seg i dette landskapet med selv en trussel om å bli drept hengende over seg. Dette motivet er det interessant nok ikke første gang Breien befatter seg med, det kan også ses som et motiv i hennes film om Jostedalsrypa, *Vokse opp*. Den lille jenta i det store vakre landskapet som prøver å overleve svartedauens herjinger kan ses som en parallell til Breiens person Kaniaw i dagens Kurdistan og Norge.

Det grønne landskapet kommer igjen flere steder i boka, blant annet i fotografiene med tittelen *Veien til Landsbyen* (s. 138). Løberg trekker disse fotografiene fram i sin analyse og ser de hovedsakelig som dokumentariske grep som vitner om at historien i boka faktisk har funnet sted. Det grønne landskapet som et viktig motiv i fortellingen medfører at fotografiene må ses som noe mer. At fotografiet gjentas to ganger skaper en form for ”avstand” til motivet hos betrakteren, og innbyr til å reflektere over hva dette motivet kan bety i fortellingen. Gjentakelsen blir en form for *understrekning* som gir motivene en viktighet. Fotografiene er også like store og står ved siden av hverandre, like ”insisterende” begge to på egen plass og betydning. I teksten er landskapet beskrevet slik:

*Eiketrærne vokser vilt oppetter mot fjellkammen, kaster lange skygger nedetter steile gressbakker i solen.*

*Her er bratt, men luftig og vakkert.*

*Hun tørker en tåre. Er det vinden?*

(Breien, 2006, s. 139)

Hva representerer dette landskapet for Kaniaw? Det er det vakre landskapet hun husker fra barndommens dal i det landet familien flyktet fra. Det representerer noe tapt, som er det som kanskje utløser tåren hennes, og ikke vinden? Et rørende møte med en fortid i et vakkert land som har mistet sin barnlige uskyld. Fotografiene på veien mot landsbyen forvarsler det pastorale landskapet Kaniaw møter når hun kommer fram til landsbyen:

*Det er som å spasere inn i en tidligere tid – den pastorale stemningen, her hviler en usigelig ro over alt. Kuer krysser veien, og gresser i bakkene, en mann er i ferd med å grøfte en åker, en kvinne sitter på huk og luker, en annen vasker tøy – og Kaniaw går i retning av huset der Naozad bor (s. 145).*

Det pastorale landskapet er et gjengangermotiv med et fast bildeskjema som vi finner i kunsthistorien fra klassisk tid og framover med utgangspunkt i Poussins maleri *Et in Arcadia ego*. Det pastorale landskapet alluderer også til sjangeren pastoral diktning eller

hyrdediktning i romantikken. Denne type diktning gjengir en idyllisert utgave av bondelivet, men gjerne med et

Dobbeltheten som vi ego-motivet og i

vi i *Kaniaw*. Kaniaw

som er et vakkert

barndomsparadis,

dødens mulighet i et

tragiske historie og



realistisk skjær over seg.

finder både i *Et in Arcadia*

hyrdediktningen gjenfinner

beveger seg i et landskap

uttrykk for hennes tapte

men som også rommer

minefelt, i Kurdistan

helt konkret i trusselen om

æresdrap som kan bli hennes mulige skjebne. Linjen tilbake til assyriske storhetstid under

Kong Assurpanipal er også mulig å lese som et tapt paradisi slik Breien fremstiller kulturen. I

den fantes det kvaliteter som nå er gått tapt, blant annet synet på kvinnen som likeverdig

mannen. Kaniaw og Naozads plassering i dette historiske landskapet, *som en gang var*, gir

rom for å tolke deres konflikt i historisk perspektiv og i lys av maleriets innhold. Dødens

mulige tilstedeværelse viser seg i landskapet når Naozad i fortvilelse skyter med pistol ut i

luften. Mynten med motivet av Nike, seiersgudinnen tyder på at Kaniaw er den som ”vinner”

i situasjonen og drømmens helbredende kraft kan slå inn. Fotografiet viser mynten på grønn

bakgrunn, en gjentakelse av motivet – en kvinne i det grønne.

Mot slutten vender fortellingen tilbake til Kaniaw i minelandskapet. Etter at fortelleren har bladd i gjennom Kaniaws fotografier på kvelden drømmer hun at Kaniaw allikevel løper ut i det grønne vakre landskapet og plutselig blir ”borte i et glimt og en sky”.

Her revitaliseres bildet av det grønne landskapet i teksten. Fra å være et grønt, vakkert

landskapsfotografi (på forsiden) har bildet gjennom teksten bygget seg ut til å bli et farlig

minefelt som Kaniaw til slutt løper ut i og blir ”borte i et glimt og en sky” (i fortellerens

drøm). En poetisk måte å beskrive et æresdrap på? Dette er forvarslet mange ganger i teksten,

blant annet når Kaniaw holder på å falle i minefeltet hun besøker. Drømmen og det grønne

landskapet flyter sammen i ett bilde hvor ekkot av alle de tidligere bildene av Kaniaw i

landskapet klinger over det. Det samlede visuelle inntrykket av fortellingen gjør at fotografiene refererer til og dokumenterer grunnmotiver som det arkaiske landskapet og



drømmebildene, vel så mye som virkeligheten utenfor teksten.

Å sette bildebruken i *Kaniaw* inn i en bildetradisjon, kunsthistorisk og litterært, bidrar til fortellingens meningsinnhold og dybde. Eksemplet med *Et in Arcadia ego* kontekstualiserer landskapsmotivet i *Kaniaw* på en måte slik Grattons definisjon av fototekstualitet beskriver. Det er også en interessant kobling at maleriet selv er en tekst– bildekomposisjon hvor *teksten Et in Arcadia ego* i dette tilfellet er en viktig faktor for tolkningen av bildet. Det viser at samspillet mellom tekst og bilde tar mange former og ikke er et nytt fenomen i bildehistorien. De grønne landskapsfotografiene i *Kaniaw* er romantiske, tidløse og vakre bilder som henviser mer til viktige motiver i teksten, enn de henviser til en dokumentarisk virkelighet i Kurdistan i dag. Teksten skaper også bilder som legger seg over, og kommenterer fotografiene og på den måten fiksjoniserer også teksten fotografiene. Wulfsberg gir i sitt essay et eksempel på hvordan et fotografi kan avbilde en *virkelighet i teksten*, mer enn en virkelighet *utenfor teksten* (Wulfsberg, 2007, s. 148). Hans eksempel er fra Nikolaj Frobenius sin roman *Teori og praksis*. I boka har hovedpersonen en vrangforestilling av at husblokkene på Rykkin er i ferd med å flytte seg mot hverandre. Fotografiet av en blokk i teksten er tatt i et slikt perspektiv at blokken formelig ser ut til å bevege seg. Fotografiet dokumenterer her et innbilt univers skapt av teksten, samtidig som teksten fiksjoniserer den virkeligheten som er vist på fotografiet. Denne vendingen mellom den fotografiske referenten og fiksjonen i teksten er vanskelig å bestemme og formalisere, mener Wulfsberg, men her ligger kjernen samtidens utforskninger av fototekstualitet (2007, s. 153).

Denne muligheten for bildet til å referere til både en ytre virkelighet og en mer symbolsk virkelighet er også den franske fenomenologen Maurice Merleau-Ponty inne på når



han sier at maleren har et spesielt egnet språk for å gjengi et motiv slik at det betyr noe eksistensielt for oss. Stubseid Hovet tolker dette slik at et bildet ikke bare viser til det vi alt har sett i den ytre verden, men også viser til *noe vi ikke så før* og som dermed ikke tidligere hadde mening for oss (2011, s.12). Med et syn på fotografiet som like konstruert og manipulert som andre billedmedier er hans utsagn gyldig også for fotografiet. I *Kaniaw* er landskapsfotografiene metaforer for Kaniaws situasjon og mentale tilstand, og derfor noe *mer* enn lignende landskaper leseren har sett i virkeligheten.

Med dette synet på fotografiets rolle i bildefortellingen blir det mulig å konkludere annerledes enn Løberg når hun foreslår at bildefortellingen kan være et svar på Barthes' slutning at språkets ulykke er at det ikke kan bevise sin ekthet, og derfor utsi noe om virkeligheten. Til grunn for Løbergs konklusjon ligger det et reduktivt og fattig syn på bildets språklighet. I Barthes' utsagn om språket ligger det noe positivt, en vellyst over språkets iboende evne til å bli *kunst*. Det er fristende å bli litt retorisk og si at billedspråket i *Kaniaw* er et uttrykk for den samme iboende evnen, og demonstrerer derfor på et vis "The Pleasure of the Picture". Kunsthistorien viser hvordan mennesket har uttrykt seg til alle tider gjennom bilder på forskjellige måter, i sammenheng med gjeldende kulturs ideologi, verdensbilde og religion. Fotografiet har på grunn av sin nære forhold til referenten blitt sett som et utsnitt av virkeligheten, men det er i realiteten også en menneskeskapt konstruksjon av virkeligheten som et hvilket som helst annet bilde. Det velges alltid et utsnitt, et motiv, en komposisjon og en kontekst som *skaper* en virkelighet, og ikke kun gjengir den.

*Kaniaw* underbygger selv et syn på fotografiet som konstruert og manipulert ved å problematisere og reflektere over fotografiets rolle i teksten, og sin egen tilblivelse. Fortelleren i boka gjør sine fortellergrep for åpen scene, og leseren blir et vitne, ikke bare til en norsk-kurdisk kvinneskjebne, men også til tilblivelsen av fortellingen. Den gir dermed en erkjennelse hos leseren av at en fortelling må konstrueres og skapes for å formidles, og er dermed sett gjennom en kunstners bestemte blikk og perspektiv. Samtidig reflekteres det over fotografiet som sådan, og det brukes som metafor og bilde i teksten. Kaniaw tar et passbilde med sin falske identitet, Maria, og demonstrerer dermed at fotografiet kan lyve. Pressefotografiet fra Halabja står derimot som vitne for den historiske hendelsen i 1988. Breien blander dokumentariske bilder med poetiske bilder i et samlet uttrykk, og samtidig problematiserer hun over fotografiets sannhetsverdi. Denne blandingen av bilder går igjen i hennes kunstneriske produksjon, som for eksempel i dokumentarfilmen *Jezidi*. På siden med fotografiene av tankbilene (s. 76) er leseren på en måte vitne til selve bilderedigeringsprosessen. Det ene bildet er et utsnitt av det andre. Utsnittsrammen kan ses

på opprinnelsesbildet. Bildet beskjæres på en måte der og da. Det oppstår et metaperspektiv i teksten. Teksten eller ikonoteksten reflekterer over seg selv og viser at den er skapt og komponert, og ikke et utsnitt eller et speilbilde av virkeligheten.

Teksten *Kaniaw* reflekterer over fotografiet på flere nivåer. Et uttrykk for bildeholdningen i boka kan vi finne i scenen hvor hun gir en gave til folk i landsbyen hun kommer fra. Hun har med en bok om Norge med ”glorete fargebilder”, og hun grøsser når hun gir den fra seg. Dette er altså ikke bilder av Norge Kaniaw kan stå for og verdsetter. Hennes refleksjoner over og bilder av de vakre landskapene i Kurdistan har en mer poetisk karakter. Det har også bildene i boka som helhet. De er dempete og poetiske, lekne og formeksperimenterende og samtidig storslagne og vakre slik vi kjenner bildene fra Breiens filmer. Kaniaw tar av og til *oppstilte bilder* i teksten som bryllupsbildet (s. 123) og bildet av barna i landsbyen (s. 145). De forekommer som fotografier *i teksten*. Det er ikke bilder leseren får se, men leseren opplever dem allikevel som bilder. Disse bildene bidrar til å føye tekst og bilde nærmere hverandre. Det er som leseren kan lure på om dette faktisk var et fotografi ved siden av teksten eller et tekstlig bilde hun har sett etter å ha lest boka.

Fotografiene fra kontoret i Qamishli viser en positiv og en negativ versjon av samme bilde av kontorinteriøret. Dette er et formalt grep som inviterer leseren til å lure på hvorfor dette er gjort. Det er da naturlig å søke meningen i teksten/fiksjonen og ikke i virkeligheten utenfor. Maria føler seg som sin egen nabo. Slik er det kanskje å være Kaniaw i virkeligheten også, slik føles det å tilhøre to kulturer? De to fotografiene henspiller muligens på Kaniaws *to blikk*? Marias blå (kontaktlinsene) og Kaniaws brune blikk? Det doble blikket eller Kaniaws to identiteter kan også leses i tittelens gjentakelse på forsiden og på bokas førsteside. Her er det også en form for positiv- negativ gjentakelse. Først står tittelen *Kaniaw* i hvitt mot grønn bakgrunn, på neste side står *Kaniaw* i grønt mot hvit bakgrunn. Slik er det kanskje mulig å si at den tokulturelle Kaniaw blir presentert for leseren allerede på bokas to første sider. Den samme effekten brukes i fotografiene fra elven Tigris og grenseområdet (s. 73). To av bildene har samme motiv, men det ene vises i negativ-versjon. Den negative versjonen av bildet gir et mørkt, surrealistisk og et litt skremmende uttrykk. Bildene gjør mer enn å dokumentere en faktisk reise over elven Tigris, de skaper en tone og stemning som samsvarer med stundens alvor. Kaniaw passerer ikke bare en fysisk grense, men også en indre grense for hva hun egentlig våger å gjøre. Hennes falske identitet kan bli oppdaget og konsekvensene vil være alvorlige. Hennes elvereise kan også ses som mytisk, fra *en* dimensjon til en annen, slik elven Styx symboliserer overgangen fra jord til underverden i gresk mytologi. Kaniaw begir seg også inn i en form for underverden i et svært vanskelig og

mørkt landskap, et møte med en mann hun er lovet bort til, i en mannsdominert hederskultur i et krigsherjet land. Kaniaw rekker ikke å ta bilde, men fotografiene (s. 74) viser mennesker i båt og noen som vinker. Det skaper en form for ikke-samsvar mellom bilde og tekst som gjør leseren i stuss og minner ham eller henne på at bildene ikke trenger å gjengi det som står i teksten, men lever sitt eget meningsbærende liv. Her oppstår det igjen en ikonotekst som leker med meningsstørrelser som identitet og sannhet knyttet opp mot Kaniaws egen historie.

Forlaget, ifølge Breien, og enkelte av anmelderne synes at det mangler en *litterær kvalitet* i *Kaniaw*. Breien og Hjort vektlegger i intervjuet at de har vært opptatt av språkets poetiske karakter inspirert av språket i filmmanus som ”ikke må fylle hele rommet”, som Per Hjort uttrykker det. Gode filmmanus kan være stor litteratur, mener de og henviser til manus av Tarkovskij og Bergman. Dobbel linjeavstand er et trekk fra filmmanusoppbygning som de tar i bruk og de understreker viktigheten av at det skal være luft rundt teksten. Når det gjelder forholdet mellom bilde og tekst, er de også inspirert av manusoppbygning ved at de konsekvent har bildene på venstre bokside og tekst på høyre. Dette skaper en frigjøring fra teksten, sier de, og gjør at bildet får tale mer alene. Det har også vært viktig med pausering og rytme når de har tenkt tekst- og bildeplassering. Det er ofte slik at leseren skaper seg et bilde i hodet gjennom teksten før du blar om og det faktiske bildet kommer, opplyser Breien. Bildeutsnitt, størrelser og andre formale sider ved fotografiene er nøye gjennomtenkt. De forteller blant annet at bildet av kalosnikoven i baksetet på FN-bilen er bevisst gjengitt i lite format, hvis ikke ville effekten av bildet blitt for dramatisk. Hjort understreker at de ikke har vært bundet av forventninger til hva som ligger i den litterære sjangeren siden de ikke har bakgrunn fra det litterære miljøet. Han spekulerer også i om et forlag ville hatt råd til å sette en grafisk designer sammen med en forfatter i så mange timer som de to faktisk jobbet med boka. Breien sier hun ikke ville vært komfortabel med en vanlig grafisk designer, men at prosjektet var avhengig å kunne snakke samme språk med den som sto for designen, slik hun kunne med sin samarbeidspartner Per Hjort.

Betegnelsen litterært slik den er brukt av enkelte anmeldere og forlaget favner ikke bokas egentlige litteraritet som sammensatt tekst. Den vurderes og tolkes dermed ved hjelp av feil verktøy, og resultatet blir deretter. Med kunnskap og større bevissthet om Breiens kunstneriske formspråk ville man vektlagt og sett at det er en del av hennes personlige signatur å fortelle historier med store åpne panoramabilder, utvendige personkarakteristikker i et distansert, men samtidig lekent uttrykk. I stedet er hun møtt med en holdning at det er hun som må tilpasse seg bokverdenens regler, mer enn å se etter det særegne som kan komme ut av at en filmregissør velger å uttrykke seg i bokform? Den tradisjonelle litteraturteorien

strekker ikke til for å beskrive det litterære i *Kaniaw* og går derfor glipp av dens fototekstuelle kvaliteter.

Breien vitner selv om at hun tenker *intermedialt* når hun i forordet til manusutgivelsen fra filmen *Forfølgelsen* sier at hun hadde *malt* bildene hvis hun hadde kunnet (Breien, 1981). Det viser at hun reflekterer over forskjellige mediers uttrykk, lar seg inspirere av medienes egenarter og tar det med seg inn i sitt eget medium, filmen. I filmadaptasjonsteorien finnes det en form for adaptasjon som karakteriseres som modernistisk interart-film (Andersen, Mose, Norheim, 2012, s. 168). Denne kategorien lar de forskjellige modalitetene som er ført sammen i et uttrykk få lov til å beholde noe av sin egenart som opprinnelig modalitet. Det er tilfellet for eksempel i filmer som lar det litterære språket i det som adapteres stå uforandret, mens miljø og setting er modernisert. *Kaniaw* er en omvendt adaptasjon, fra film til roman, men en film ingen har sett. Den har kanskje slike interart-kvaliteter ved at språket har slektskap med filmmanusets språk? Her oppstår det kanskje en ny form for litteraritet som har intermediale kvaliteter og som kan utforskes videre?

Det går tydelige linjer fra Breiens øvrige kunstneriske produksjon over i, og inn i, bokutgivelsen *Kaniaw*. Det *politiske* og *poetiske* er like viktige i hennes filmer. Dette kommer også til syne i fortellingen om *Kaniaw*. Denne analysen har forsøkt å vise typiske trekk ved *Kaniaws* sjangeroverskridende egenskaper som sammensatt tekst. Fotografiet og teksten er sett som likeverdige elementer som gjensidig påvirker og fortolker hverandre i eksempler som viser to viktige motiver i *Kaniaw*, drømmen og landskapet. Analysen har for eksempel vist at landskapsfotografiene i boka henviser til klassisk og romantisk landskapsmaleritradisjon i form og innhold, mer enn det faktiske kurdiske landskapet. Det refererer dermed like mye (eller mer?) til fiksjonen som til den ytre virkeligheten. Boka har et metatekstlig nivå som underbygger et slikt syn på fotografiets rolle i fortellingen. De mulige tolkningene som ligger i fotografiens kulturelle bildekoder i samspill med teksten er ikke berørt i resepsjonen. Ved å analysere *Kaniaw* som sammensatt tekst, med den multimodale teorien som er utviklet for slik analyse, og med et syn på fotografiet som et likeverdig element til teksten med samme potensiale for meningsytring, favner analysen i større grad bokas totale tekst og dermed dens kompleksitet, mer enn tradisjonell litteraturteori.

## 6 Konklusjon

Denne masteroppgaven har hatt som mål å undersøke Anja Breiens bok *Kaniaw*s mottakelse og resepsjon i deler av den litterære institusjon på grunnlag av en påstand om at den har blitt lest og vurdert med et tradisjonelt litterært blikk som ikke i tilstrekkelig grad har fanget opp dens sjangeroverskridende egenskaper. Boka er en sammensatt tekst hvor bildet spiller en viktig rolle. Bildene har i liten grad vært gjenstand for analyse innenfor de tradisjonelle litteraturvitenskapelige disiplinene, men med fremveksten av vår tids visuelle kultur har det utviklet seg forskjellige multimodale teorier som har den sammensatte teksten som objekt. *Kaniaw* var opprinnelig planlagt som film, men ender opp som fortelling i bokform utgitt på eget forlag, etter å ha blitt refusert av både filminstanser og et norsk etablert forlag. Bokas historie og Breiens regissørbakgrunn preger anmeldelsene av boka som i stor grad ser den som en mer eller mindre vellykket blanding av film og bok. Anmeldelsene griper til et mangfold av begreper for å sjangerbestemme boka, men ingen av dem leser fullt ut *Kaniaw* som en *bildefortelling* slik den selv sjangerbestemmer seg. Fotografiene blir hovedsakelig sett som dokumentariske elementer i boka og dette er også konklusjonen i en masteroppgave av Hanne Løberg som har det sjangeroverskridende i *Kaniaw* som emne. Til grunn for store deler av *Kaniaw*s resepsjon ligger det som basis et syn på fotografiet som et først og fremst dokumenterende medium med en spesiell nærhet til referenten. De dokumentariske trekkene ved boka er dermed vektlagt. Dette synet på fotografiet kan nyanseres og i teorien om fototekstualitet ses fotografiet som et likeverdig element sammen med teksten i fiksjonen. Denne teorien og dette synet på fotografiet er utgangspunkt for analysen av *Kaniaw* som sammensatt tekst i denne masteroppgaven. Analysen utforsker blant annet bokas grunnmotiv som er *Kaniaw* i det vakre, men samtidig minnelagte, kurdiske landskapet som et motiv som finnes både i det fysiske (*Kaniaw*s reise til Kurdistan), på det mentale plan (den overhengende faren for æresdrap), i drømmen (som både genererer og ender historien) og i fotografiene (de vakre grønne landskapene, minekartet m. fl.) og på det kulturelle og konnotative planet i et kjent motiv fra kunsthistorien eksemplifisert av Nicolas Poussins maleri *Et in Arcadia ego*. Motivet får dermed både mytiske og kulturelle lag som skaper en dybde og en kompleksitet som åpner for å lese fortellingen på flere nivåer. Fotografienes rolle blir her i større grad å referere til og dokumentere *fiksjonen* i fortellingen, mer enn å forankre den i en faktisk og sann *virkelighet*. Det sanne kan like gjerne ligge i det stiliserte og oppstilte bildet, som Breien selv uttaler i et intervju hvor hun etterlyser bildebevissthet og poetiske kvaliteter hos den unge garden av filmskapere. Breien viser via flere uttalelser at

hun er spesielt inspirert av, og opptatt av, bildet som uttrykk, noe som viser seg i hennes filmproduksjon. Boka *Kaniaw* føyer seg godt inn i rekken av Breiens kunstneriske prosjekter. Og når den nyskapende og formeksperimenterende regissøren debutterer med bok, så gjør hun det med en sjangeroverskridende bok, som også fanger opp i seg typiske trekk fra samtidslitteraturen. Breiens kunstnerskap kjennetegnes blant annet ved at hun er i front, så også med boka *Kaniaw*. Boka forteller en nyansert og gripende historie gjennom en kompleks og interessant komposisjon bestående av bilder og tekst som fletter seg inn i hverandre formalt og innholdsmessig. Teksten reflekterer også over seg selv som tekst og sannhetsbærer på et metanivå som utfordrer og stimulerer leserens forståelse av denne spesifikke historien, og kunstens forhold til virkeligheten generelt. Resepsjonen setter *Kaniaw* i svært liten grad inn i konteksten av Breiens øvrige kunstneriske produksjon og går dermed glipp av sammenhenger og nøkler til å forstå uttrykket i boka. De skjønnlitterære og poetiske trekkene i *Kaniaw* er underkommunisert og oversett i resepsjonen.

Denne oppgaven argumenterer for at *Kaniaw* er en interessant sammensatt tekst, i familie med andre skjønnlitterære sjangeroverskridende uttrykk i samtiden, med et komplekst og spennende formspråk hvor fotografiene spiller en viktig rolle i fiksjonen. For å fange opp *det litterære* i en slik tekst må det gripes til andre teorier enn tradisjonell litteraturteori. Det multimodale er sentralt i vår moderne visuelle kultur og gjør seg mer og mer gjeldende også innenfor den litterære institusjon, blant annet gjennom multimediale bokutgivelser. Det er derfor viktig at det formidles og utvikles begreper og modeller for å kunne lese, vurdere og forstå disse sjangeroverskridende uttrykkene innenfor moderne samtidskultur.

# Litteraturliste

- Andersen, P. T (2008). Kosmopolitisme og postnasjonalisme – et nødvendig perspektiv I norskfaget. *Norsklæraren*, 2, s. 26-33.
- Andersen, P. T. (2008). Modernisme: Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur. Bergen: Fagbokforlaget.
- Andersen, P. T., Mose, G. & Norheim, T. (2012). *Litterær analyse: En innføring*. Oslo: Pax forlag A/S.
- Barth, M. (2005). Poesien bak fasaden. *Rushprint: Film- og TV-bladet*, 40(3), s. 44-45.
- Bentzrud, I. (2006, 25. september). Mellom film og roman. *Dagbladet*.
- Berg, T. (2003, 26. juli). “Mens hun venter”. *Klassekampen*, s. 28-29.
- Borgersen, T. og H. Ellingsen (2004). *Flytende bilder. Bildet i skriftkulturen. Analyse, teori og metode*. Oslo: Cappelen.
- Borgersen, T. (2008). *Stille bilder: Om bildeopplevelser*. Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Breien, A. (1981). *Forfølgelsen*. Oslo: Aschehoug.
- Breien, A. (produsent) & Breien, A. (Regissør). (2009). *Jezidi* [DVD]. Norge: April film.
- Breien, A. (2006): *Kaniaw*. 1.utg. Oslo: April.
- Breien, A. (2007): *Kaniaw*. Stockholm: Apec Förlag.
- Breien, A. (1983). Mannlege musar? Faktisk opp til fleire! I K. Moe (Red.), *Kvinne og kunstnar* (s. 34-40). Oslo: Det Norske Samlaget.
- Brække, J. (2007). Frustrert Hustruer-regissør. *Dagsavisen*. Lokalisert på <http://www.dagsavisen.no/kultur/frustrert-hustruer-regissor/>
- Bulie, K. (2013). Billedkoblinger. *D2, Dagens Næringsliv*, s. 80.
- Danbolt, G. og S. Meyer (1988). *Når bilder formidler*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eik, E. A. (2006, 20. september). Billedbok fra Breien. *Aftenposten*.
- Elkins, J. (Red.). (2008). *Visual Literacy*. New York: Routledge.
- Enger, R. (2006, 22. november). En reise til Kurdistan. *Bergens Tidende*.
- Faldbakken, K. (1979). “Å regissere er å se og lytte”: Portrett av Anja Breien. *Samtiden*, 2, s. 58-64.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haddal, P. (2006, 20. september). I stedet for filmen. *Aftenposten*. Lokalisert på: [http://www.aftenposten.no/kul\\_und/litteratur/article1465084.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1465084.ece)
- Hanche, Ø., Iversen, G. & Klevjer, N. A. (2004). *Bedre enn sitt rykte: En liten norsk*

- filmhistorie*. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Haslund, E. (2006, 7. november). Boknytt II. *Klassekampen*.
- Hoffengh, S. (2009, 14. mars). Laget film om forfulgte. *Dagsavisen*.
- Holst, J. E. (2006). *Det lille sirkus: Et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946-2006*. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Hovet, V. S. (2011). *Den illustrerte boka: Historia om norsk bokillustrasjon*. [Oslo]: Unipub.
- Hovet, V. S. and F. Haavardsholm (2006). *Når ord blir bilete og bilete tekst: Ei undersøkning av korleis meaning blir skapt i Frøydis Haavardsholms illustrasjonskunst med særlig vekt på Hans-Henrik Holm: Jonsok-natt* (doktorgradsavhandling). [Bergen]: Det historisk-filosofiske fakultetet, Universitetet i Bergen.
- Kibar, O. (1998, 13. februar): Breien drømmer om spezialeffekter. *Arbeiderbladet*.
- Kjølseth, L. (2006). Verdt å lese. Lokalisert på  
<http://www.fokuskvinner.no/no/Forsiden/Magasinet-Kvinner-Sammen/4-2006/Verdt-a-lese1/>
- Kolbjørnsen, Astrid (2006). "Breiens brennende aktuelle debutbok" *Bergens Tidende*.
- Lothe, J., Refsum, C. og Solberg, J. (1999). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Løberg, H. (2011). *Med leseren som vitne: Kulturell identitet og dokumentariske grep i Anja Breiens Kaniaw (2006)* (Masteroppgave). Trondheim: NTNU
- Løvdaal, A. & Nordal, B. K. (2007). *Norske romaner 2006: Modernitetssmerte eller navlelo? En litteratursosiologisk undersøkelse* (Masteroppgave). Oslo: Unipub.
- Løvland, A. (2007). *På mange måtar: Sammansette tekstar i skolen*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Mitchell, W. J. T. (1987). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2008). Visual Literacy or Literary Visualcy?. I Elkins, J. (Red.). *Visual Literacy* (s. 11-29). New York: Routledge.
- Norsk film AS, Oslo Kinomatografer, Vampyr film, April film, Film Fønix, Elan film (Produsenter) og Breien, A. (Regissør). (1967-2005). *Ansikter: 11 kortfilmer av Anja Breien* [DVD. Norge: Norsk filminstitutt.
- Panofsky, E. (1993). *Meaning in the Visual Arts*. London: Penguin Books.
- Skarstein, V. M. (2006, 9. oktober). Er du norsk? *Adresseavisa*.
- Spigseth, R. (2007, 15. juni). Den gamle, den unge og Sundance Kid. *Dagsavisen*.
- Wulfsberg, M. (2007). On Phototextuality: History, reading and Theory. I Melberg, A. (Red.). *Aesthetics at work* (s. 127-154). Oslo: Unipub forlag.



# Appendiks – Intervju med Anja Breien og Per Hjort, 13. februar, 2008

## Transkripsjon

Språket er noe omskrevet mot skriftlig form. Navn hos filminstanser og forlag er anonymisert.

**A.B.: Anja Breien**

**H.S.A.: Hanne Sine Andresen**

**P.H.: Per Hjort**

H.S.A.: Først så tenkte du altså på *Kaniaw* som film?

A.B: Ja, filmmanuskript ja, hvilket vi holdt litt hemmelig til å begynne med før boka skulle ut på markedet, fordi vi tenkte at det ikke ville være noe lurt salgstriks. Det har først vært et filmprosjekt. Hvor jeg fikk lov til å.. ja, hos (.....) førstekonsulenten jeg var hos på Filmens hus, det førte til at jeg skrev et synopsis. Men, hvordan det begynner hele historien? Hvis det er interessant? Er det det?

H.S.A.: Ja, gjerne..

A.B.: OK Det begynner i Damaskus, på vei til Damaskus kortfilmfestival hvor jeg treffer Ragnar Hansen, som jeg nettopp har sett på TV i den første omtalen av Mulla Krekar her i landet. Dette er i 2001, rett etter 9/11. Så skal jeg på en kortfilmfestival med en film som heter "Å se en båt med seil". Og så: "Du Anja Breien, du må lage film om Kurdistan, hva skal dere gjøre i kveld, kan vi møtes.." Og så skisserte han et opplegg hvor jeg sa at det kan ikke jeg filme, kan ikke språket og alt sånn.. Men så sier Ragnar Hansen: "Prøv og tenk på det, kom til Kurdistan mens jeg er leder av norsk folkehjelp, for det er et fantastisk sted". Og så gikk det en tid, for det er det at man har ikke dekning, og jeg kjenner ikke til Kurdistan men, så fikk jeg en ide etter det morddrapet på Fadime. Jeg tenkte at hvis jeg tar en norsk jente som vender tilbake til Kurdistan, da kan jeg bruke min egen nysgjerrighet, pga at hun ikke kjenner, husker kulturen så mye. Og da kan jeg gjøre noe jeg har dekning for. Så fikk jeg penger og så dro jeg sammen med fotograf Svein Krøvel, ned og geleidet av Ragnar,

gjennom Kurdistan og dette var i 2002. Altså under Saddam og det gjorde veldig inntrykk og være der da. Pluss at det var ganske spennende. Og så tok jeg disse bildene, med APS kamera, og så skrev jeg en historie og så tenkte jeg: ”nu !har jeg en historie som er like aktuell som Hustruer var når den kom”. Nå kan jeg komme inn på en hvilket som helst festival med en viktig historie. Fordi det er ikke vist bilder fra Kurdistan, det var et stengt land. Det var vanskeligere å komme til Kurdistan enn det var å lande på månen. Så der startet det men så ble det gærnt da. Først ble jeg uenig med konsulent 1, og så med konsulent 2 som sier at det er en far-datterkonflikt og han sier: ” Det er en gjennomsnittsbeskrivelse av en fastlåst situasjon som vi kjenner så alt for godt fra medier og fordommer” Så han mener at den er innvandrerfiendtlig tror jeg nesten.. Da er det jo morsomt at boken er kommet ut på et kurdisk forlag i Sverige! Han sier: ”Jeg ser altså dette som en far-datterhistorie og som sådan mangler den empati og dybde, seksti prosent av reisen er generell og utenfor filmens konflikt. Kort fortalt savner jeg større innsikt og forvandling, for meg bekrefter denne historien fordommer i stedet for å avdekke dem som vel klart er Kaniaws situasjon” Men på det tidspunktet så skjød faren, hun hadde denne vesten slik at hun ikke ble drept. Hun møter ham i trikkestallen. Så det syns han (konsulenten) var så skrekkelig.. Og det var jo veldig spennende på film, det er forskjellen mellom film og litteratur, at du kan holde på det øyeblikket hvor publikum tror at nå er hun død, da reiser hun seg, ikke sant. Moren får helt dånedimpen og hun reiser seg igjen for hun har den skuddsikre vesten under. Det er jo ferdig på en setning i litteraturen, i film så kan du holde det i to minutter, ikke sant? Filmen kan jo ikke slutte med at hovedpersonen dør. Men da jeg viste manus til Rasool Awla og til Trude Falk, som har vært en veldig god person å kaste ball med, som kjenner Kurdistan godt. De mente at slik faren er beskrevet, så ville han ikke gjort det. Han er en litt annen type far, han er for utradisjonell egentlig. Den tradisjonelle faren ville ha lovet datteren til sin brors sønn, brothers daughter.. Men det at han lover datteren til en som er hans venn, og som han skylder ting fra deres kamp sammen som peshmerga, viser at han er litt utenfor det klassiske mønsteret. Så da var jeg veldig glad for at jeg tok bort det, jeg tror Pelle (Per Hjort) også var på den linjen der..

P.H.: Ja, et vippepunkt for meg egentlig. Det kan vi jo komme tilbake til..

A.B.: Boka er bedre dramaturgisk enn filmmanuskriptet. Men jeg tenkte: Har de ikke tillit til at jeg skal kunne få det til? Det var liksom det etter alle disse filmene. Så ryk og reis, det var det. Det var det med filmen da.. Så Ragnar Hansen jobbet jeg sammen med på

filmmanuskriptet, i den forstand at han fortalte ting. For eksempel når vi ble enig om denne kremmeren, så var det han som fortalte hvordan det gikk med folk når de prøvde å flykte gjennom Tyrkia, at når de ikke klarte det, at de ble barbert på hodet. Jeg gjorde research overalt, men brukte han veldig mye.

(Sjekker lydopptaket)

H.S.A.: Litt mer om filmen ja..

A.B.: Frans et eller annet, som jobbet på Norsk Filmutvikling syns at det var et utmerket prosjekt og ville gjerne jobbet mer med det. Nok om det.. Så mye om filmen.. Du kan få lov til å lese de vekslingene.. Men det er blitt bedre ved å jobbe med det, og å la det ligge, og å ta det opp igjen og sånn. Historien har blitt bedre enn det filmmanuskriptet var.

H.S.A.: Den prosessen hadde kanskje kommet allikevel..?

A.B.: Ja, jeg hadde tenkt å filme våren 2003, det hadde kanskje blitt litt vanskelig, det hadde latt seg gjøre, litt vanskelig med forsikringen tror jeg.. Det hadde kanskje vært vanskelig å få med en kurdisk jente også? Men i hvert fall, sånn er det med det. For å oppsummere: Min konflikt med han (konsulent 2) går på at han psykologiserte historien, og så det som en far-datterhistorie, mens jeg ser det som en sosiologisk.. antropologisk greie.. det er et samfunn som har noen regler, det er de det handler om, faren og.. de er jo alle bytte for det. Derfor blir det ikke en vanlig norsk psykologisk greie.

Jeg har brukt masse krefter på research og tid, og er veldig glad for det.

P.H.: Men da legger vi filmprosjektet bak..

A.B.: Jeg må først fortelle hvordan jeg kom til forlaget. Da gikk jeg til konsulent 1, som leste filmmanuskriptet og sa: ”Har du fått avslag på det?” Det syns han var veldig rart. Det var på våren, og så tok jeg for første gang i mitt liv et fast engasjement, en halv stilling på Norsk filmutvikling, og tenkte at den andre halvparten kan jeg jobbe med dette stoffet. Så kommer høste,n og da skal konsulent 1 skrive en bok for Aschehoug og dermed får jeg en ny konsulent (konsulent 2) som er en veldig søt fyr, men kommer veldig rett fra Blindern. Og er litt stjerne tror jeg da, hos Aschehoug. Så begynner jeg å arbeide med han. Og så når jeg har skrevet en runde til så kommer konsulent 1 inn, og så mener ikke de to det samme. Til slutt

får jeg altså avslag på telefon, etter først å ha fått et signal om at dette kan trykkes. Jeg stod på mitt og de på sitt, og så tok det så lang tid. Så kom forlagsdirektør (.....) inn i bildet. Han syns heller ikke at dette er litterært nok, så begynte vi å snakke om at det måtte jobbes mer litterært. Og at utgivelse ikke ble aktuelt før til våren. Dette er verre enn filmbransjen!, tenkte jeg. Så var jeg her til middag (hos Per Hjort) og fortalte om situasjonen, at de ikke syns at det er litterært nok, og så kan du fortsette (til Per Hjort)..

P.H.: Da ba jeg om å få lese det. Det hører med til historien at jeg har jobbet med film i veldig mange år, og har lest mange filmmanus. Og så at dette ikke var et filmmanus, men så at det hadde mange av kvalitetene som ligger i et godt filmmanus. Dette med å skape bilder, og et språk som ikke har ambisjoner om å fylle et helt rom på en måte. Den første reaksjonen var at jeg var veldig oppglødd, og det andre jeg sa var at det er viktig nå at dette ikke blir forsøkt støpt om i en annen form. For det første tror jeg ikke at det hadde vært mulig, med tanke på den litterariseringen som forlaget ville gjøre. Det må vi i hvert fall sikre at ikke skjer, sa jeg da. Det var startpunktet for oss.

AB: Da var det ikke snakk om noe samarbeid. Det nærmet vi oss etter hvert.

P.H.: Ja, det er riktig. Jeg så kvalitetene, og sa at du ikke måtte la deg overtale til å gjøre noe annet med det. Og da hadde vi en litenrunde, jeg har noen kontakter med et lite forlag, Transit, som vi sendte manuset til. Det lå en kort stund der, men på grunn av sykdom og annet, så skjønnte jeg at de ikke hadde tid til å lese det, og vurdere det. Imens kommer det en liten lyst fra min side til å se om vi kunne lage det på en svært utradisjonell måte.

(000614)

A.B.: Så gikk jeg til Norsk filminstitutt og sa nå vil jeg skrive en bok, fordi de gir jo ut filmmanus og sånn og om jeg kunne få penger, og så ble jeg helt slått ut for de hadde ikke penger til sånn, når det ikke var en film som var laget!. Og Aschehoug har jo gitt ut to filmmanus, men da kan dere vel gi ut den boka, nei for filmen er ikke laget. Så fikk vi 15 000,- til å lage en skisse og til å jobbe med bilder og litt sånn. Og da ble vi vel overbevist om at dette er en vei å gå.

H.S.A.: Hvor fikk dere de pengene fra?

A.B.: Vi fikk 15 tusen kroner fra Norsk Filminstitutt.

P.H.: De har en liten pott for uspesifiserte ting.

A.B.: Det var veldig ålreit. Min hovedgreie også mot forlaget var det at bildene er helt nødvendige ellers så er den historien helt utroverdig. Hun som drar av gårde der og inn på PUKkontoret i Kamishli og sånn. Men så er det et bilde derfra, noen har i hvert fall vært der. Noen har reist over Tigris i den lille båten. I og med at jeg kunne gjøre det måtte hun kunne gjøre det. Veldig mange tror jo at hun fins, så det har jeg vært dobbel med at å ikke røpe det, før folk har lest boka. Så jeg føler at Pelle (Per Hjort) reddet prosjektet på en måte. Jeg hadde ikke klart å finne en vei ut av det hvis ikke han hadde kommet og sagt at du må holde på det som er ditt. At gode filmmanuskripter har en kvalitet. Jeg så Tore Renberg på Kulturnytt i går som snakket om at det var så deprimerende å skrive filmmanus, fordi det var bare: hun gikk dit, hun sa det.. Men hvis du leser et manuskript av Tarkovskij eller Bergman så er det virkelig god lesning. Så det er ikke alle filmmanuskripter som er sånn.

P.H.: Nei, filmmanuskripter er svært forskjellige.

A.B.: For du har lest flere enn meg..

P.H.: Ja, det kan godt være.

A.B.: Jojo, jeg leser mine egne og venners da..

P.H.: Ja, jeg har lest et større antall. For å vite det litt ut så mener jeg at de gode filmmanuskriptene nærmer seg lyrikk i karakter og jeg har sagt også i forhold til *Kaniaw* at du kan beskrive noe, jeg har sagt til Anja, eller fleipet, at den beste setningen er den: Eple punktum. Det er noe med det at de korte og presise setningene som setter i gang...

A.B.: Hvor er den? Eple punktum?

P.H.: Den med vannpipen. Vi hadde til og med en diskusjon om hvor lang den setningen skulle være. Jeg prøvde å støtte mot det korte, sikkert fordi jeg er veldig glad i lyrikk, som er et hjertebarn hos meg. Da mener jeg at her har vi forskjellige uttrykk som er mer enn ord, det

er filmmanus, det er i grenseland, vi har lyrikken, vi har ennå ikke kommet på noe bedre uttrykk enn et språk som ikke må bli en murstein, som ikke må fylle hele rommet med alle beskrivelser, som med sin presisjon kan sette i gang.. Og det syns jeg at *Kaniaw* veldig godt har dette. Og det er veldig interessant og lytte til folks reaksjoner som har ”reist” med boken. En kurder som kjenner seg igjen hjemme i Kurdistan, og hvis du går igjennom boken så er det ikke så veldig mange setninger, men det er noen veldig presise beskrivelser av en reise, et landskap. Og det var det som fascinerte meg, sånn sett. Og jeg har ikke noe forhold til hva som er korrekt i forhold til sjanger og sånne ting, siden dette er den første boken jeg er forlegger for. Så jeg problematiserte ikke det i det hele tatt. Jeg syns at jeg så karakteren til boken, og da fortsatte vi etter hvert og jeg kan ikke si eksakt hva som skjer, men det er ganske raskt at vi setter oss ned og begynner å lage en skisse..

A.B.: Ja visst, den første skissen og ser hvordan det virker når man putter inn bilder og..

P.H.: Ja, riktig og det at vi begge har jobbet mye med bilder så har det vært veldig appetittvekkende for oss og starte akkurat med dette.. fordi bildene må jo være med, det var vi enige om og da var det veldig morsomt å begynne å se på bildenes størrelser, plasseringen på siden, *framingen*..

A.B.: Ja, så vi brukte mye tid på det. Stort sett er det sånn at du først får dannet deg ditt eget bilde. Og så blar du om.. Bortsett fra noen steder, som bildet av Det rød huset, som er slik at du leser om det, og ser det samtidig. Men jeg tror, jeg merker jo det nå når jeg har sittet og logget på den dokumentaren med Espen, det er noen man snakker samme språk som, så jeg tør ikke tenke på hvis jeg skulle vært utsatt for en sånn bokdesigner. Fordi vi snakker film, vi tenker film.

P.H.: Ja, det tror jeg har vært en av grunnene, og det andre er at, nå kjenner jeg ikke godt..., men det er vel tvilsomt at det er noen forlag som har anledning til å sette en grafisk designer sammen med forfatteren så mange timer... 00:11:50

A.B.: Nei er du gærn, vi har brukt veldig mye tid..

P.H.: Det er jo på en måte den muligheten man har i dag, med en god stor hjemmepc og bra skjerm og riktige programmer, så kan man sitte å produsere boken frem til at den skal

trykkes. Og da kan man sette inn sin egen arbeidsinnsats og man kan være fleksibel, og to mennesker.. og det har selvfølgelig også preget boken, den visuelle layouten, men jeg tør vel også si at det også preget det språklige underveis også. Når man sitter og smaker på det underveis, så skjer det noe, at forfatteren selv ser det på en annen måte når du jobber med det som et grafisk uttrykk, men også at jeg som medhjelper har kommet med innspill i forhold til ting.. (AB bekrefter)

Det er på en måte ikke noe poeng å grave i nå, det skjer noe der som er et fellesskap også, i forhold til denne boken. Og det var for meg forferdelig morsomt og spennende, fordi at jeg følte at vi var veldig samkjørte på den måten at vi kunne være uenig om småting, men det utkrystalliserte seg alltid som en forbedring for bokens karakter, og det var jo kjempespennende.

H.S.A.: Gikk det direkte fra spillefilm til bok, eller var du innom det med kortfilm?

A.B.: Kortfilmen *Uten tittel* var i mellom der. *Kaniaw* skulle vært filmet i 2003, mens de amerikanske soldatene dalte ned i bakgrunnen...

H.S.A.: Men, i forhold til Kaniawhistorien tenker jeg?

A.B.: Ja, den lå jo da som skisse. Men da må jeg også nevne at før, i den overgangen der, etter at jeg snakket med konsulent 1, da tenkte jeg at nå skal det bli bok, så hadde jeg en gjennomskrivning som Pelle ble spart for, hvor jeg introduserte meg selv i mye større grad, men omformet til en 80år gammel dame og hun løp av gårde med halve historien. Så viste jeg boka til Kari Grimnes og Nina Ryland, nede på Norli. Jeg spurte: Er dette en bok eller er jeg gal liksom.. Er det mulighet for en bok? Jeg ville teste på noen om det var verdt å holde på med. Og de var veldig bekræftende på at det var det, men at det ble for mye. Fordi jeg begynte med andre historier, og jeg måtte bare prøve det. Og dessuten ble hun så morsom også denne dama, så det var ikke veien. Men, det var veldig fort å ta bort, å komme tilbake igjen til filmhistorien. Men, de bekræftet at det var noe, og så lagde jeg en gjennomskrivning og leverte til Aschehoug. Så det tok tid..

H.S.A.: Så etter det, er det dere to som ..

P.H.: Ja, og denne lille runden innom Transit forlag som ikke er et avslag, men..

A.B.: Ja, de somlet. Jeg orker ikke, nå må det skje..

P.H.: Ja, og når vi sendte til Transit hadde ikke tanken vokst inne i meg at nå skal vi gjøre det, men at jeg bare var begeistret for prosjektet.

A.B.: For jeg ser her at 12/12-05 så begynner jeg og maile å si at.. ja, de ville for eksempel ikke starte i Damaskus. Hva er det for slags innvending mot en bok? Man kan ikke komme å si at den ikke skal starte i Damaskus? Hva er det for noe?! Havnevik ville også at fortellerens historie skulle være en reise som foregikk etter at krigen i Irak var slutt, at det var en historie om Iraks etterkrigstid, altså det som pågår stadig. Men, filmens tema, som er hederskulturen, er helt uavhengig av den krigen. Så det er helt ville forslag!

P.H.: Jeg synes at det er forbausende at ikke konsulentuttalelsene ikke går mye mer på hva som er kjernen i dette prosjektet. Historien er full av dette.. kommentarene som Astrid Lindgren fikk på sin Pippi-bok for eksempel. Konsulentene vil at man skal skrive noe annet..

A.B.: Så var det våren 2006 vi satt oss ned i kjelleren. Og så tre måneder etter at Aschehoug har fått dette brevet som er datert 18/4-06, så er boken ute. Da ringte (forlagsredaktøren) og gratulerte. Det gjorde han!

H.S.A.: Hva er April forlag? (18:00)

P.H.: Da kan vi avsløre April forlag. Man må jo gjerne ha et forlag når man skal gi ut en bok. Vi har noe som heter April film, som er et mangeårig produksjonsselskap. De produserer spillefilm, kortfilm og oppdragsfilm.

A.B.: Ja, de produserte min kortfilm ”Uten tittel”

P.H.: .. og som vi kjenner fra før og Anja har jobbet med de. Så gikk vi til April film og spurte om det var mulig at de kunne være postkasse for dette. Fordi de er et firma, rett og slett. Og det sa de ja til. Og det var veldig fint på det tidspunktet. Så de stilte opp med sine administrative tjenester, organisasjonsnummer osv. Men, bokens fremvekst er det vi to som står for.



A.B.: Ja, det var en forutsetning at de slapp å ha noe særlig med det å gjøre.

P.H.: De var glad at de slapp og ha noe forleggeransvar. Ja, April film fungerte i gåseøyne som en postkasse, men som en hyggelig postkasse da..

A.B.: Ja, så hadde vi noen møter. Bla. med fotograf som hadde synspunkter på bilder, og som hjalp oss å finne Oslo Trykk, som trykket det første opplaget.

P.H.: Så har vi også en fase her som handler om Fritt Ord.

A.B.: Ja, det er veldig viktig at vi søkte Fritt Ord, ellers så hadde det ikke blitt mulig. Hvor mye var det vi fikk?

P.H.: Over 100 000 kr, i hvert fall, det var et viktig bidrag.

A.B.: Ja, så hadde vi med et brev fra Bente Eriksen, at hun kunne evt. lage en utstilling med kurdiske bilder. Så, det var helt utrolig at vi fikk det.

P.H.: Ja, det er viktig å komme igjennom nåløyet. Du kan ha boken på en Cdplate, men så skal den trykkes, og vi hadde ikke midler til det. Vi valgte først å trykke i Norge, fordi jeg turte ikke å gå til utlandet med så liten erfaring. Jeg ville gjerne være nær trykkeriet hvis noe skulle skje.

Og vi valgte et ugunstig format på boken, som ble veldig dyrt å trykke. Vi bare bestemte oss for at sånn skulle boken se ut, vi syns det var fint. Så det første opplaget er et forholdsvis dyrt opplag. Men vi fikk denne støtten fra Fritt Ord og da var det bare å gå i gang.

A.B.: Og da jeg sa til (forlagsredaktøren) at vi kommer til å gjøre det sånn, sa han at det var bra ”fordi du kan få penger fra Fritt Ord, det kan ikke Aschehoug”. Til bilder, det mente han. Og konsulent 2 på Aschehoug mente at også et argument for ikke å gi ut boken, var at vi ikke ville bli innkjøpt. Og det ble vi jo!

H.S.A.: Så argumentet var at boken ikke ville bli innkjøpt fordi..?

A.B.: Jeg vet ikke..

H.S.A.: Når dere søkte innkjøpsordningen hvilken kategori søkte dere i?

A.B.: Da var det veldig viktig at det ikke var dokumentar, men, fiksjon.

H.S.A.: Hvorfor var det viktig?

A.B.: Fordi dokumentar var en annen gruppe, og om det var slik at fristen var gått ut, eller at de ikke får så mye penger, det vet jeg ikke.

P.H.: Men det skjer jo ting før det også, vi får svar fra Fritt Ord i juni 2006. Da starter vi opp prosessen, litt på vaklende ben siden vi ikke har erfaring fra bokproduksjon.

A.B.: Vi hadde kommet ganske langt før vi fikk pengene også.

P.H.: Og du hadde jo alle disse konsulentene sånn som Rasool som hadde lest manus.

A.B.: Ja det er viktig, i og med at jeg har vært flere ganger i Kurdistan, på det tidspunktet hadde jeg vært 4 ganger i Kurdistan. Jeg har brukt folk som har hatt kunnskaper om landet, for det første Ragnar Hansen, og siden Trude Falk. Hun foreslo Rasool fordi han har skrevet en del om æresdrap i Sverige. Da var jeg i Sundance (filmfestivalen) med "Uten tittel" og da fikk jeg veldig positiv mail tilbake fra de to (Falk og Rasool). Med råd til scener osv. så det har vært veldig viktig. En av grunnene til at jeg ville lage bok var at jeg hadde brukt så mye krefter på å sette meg inn i dette her, jeg tenkte: jeg må jo få brukt det! Jeg vet så mye om dette som mange andre ikke vet noe om.

P.H.: For meg var det også veldig vesentlig at, jeg hadde ikke noe kunnskap om Kurdistan på forhånd, og med ansvar for utgivelse så var det veldig vesentlig for meg disse konsulentuttalelsene, at vi var på trygg grunn. Når man beveger seg inn i et sånt landskap er det ganske vesentlig at det stemmer rimelig godt. Og det har vi fått bekreftet av mange kurdere og andre med kjennskap til Kurdistan. Det syns jeg er en base. Historien er ikke dokumentarisk, men det er viktig at grunnleggende ting stemmer, og det har blitt bekreftet veldig tydelig.

A.B.: Og de blir forbauset når de hører at Kaniaw ikke fins.

P.H.: Ja det er en kvalitet ved historien som ikke går på plot o.l, men som går på troverdighet og seriøsitet fra forfatterens side. Og det var en nødvendig del for at jeg skulle bruke så mye tid på det.

H.S.A.: Det at den gis ut på et kurdisk forlag i Sverige må og være en bekreftelse på at den skildrer det kurdiske på en troverdig måte?

P.H.: Ja, det syns jo vi er veldig morsomt i forhold til de som syns at denne historien var innvandreriendtlig..

A.B.: Men man er jo ikke innvandreriendtlig fordi om man tar opp en side av en kultur som er vanskelig.

P.H.: Du må lese noen av uttalelsene til Rasool Awla, han er jo statsviter i Gøteborg. Og han har noen gode formuleringer om kvaliteten ved boka. Han har jobbet med æresdrapsproblematikken i Sverige. I Sverige har du et progressivt miljø som jobber for å bryte ned, som han kaller det: ”de vidrigaste delene av vår kultur”. Han sier at boken tar opp denne problematikken, men på en kjærlighetsfull måte som gjør at vi kan håndtere det. Det er kjernen i det han sier om boken.

Hvor mange timer vi har brukt på å arbeide på boken det er vanskelig å si, det ble nok en del timer. Men, det har vært et veldig morsomt arbeid.

A.B.: Det er veldig morsomt å prøve noe nytt, å pløye ny mark.

P.H.: Jeg tror også at det var en fordel at jeg ikke har sittet i en sånn situasjon tidligere. Hvis jeg hadde vært altfor rutinert med det å lage en bok så hadde det kanskje blitt litt kjedelig. Jeg vet ikke men jeg tror det fins en slags psykologi i det, at det blir en entusiasme og noe improvisert over det.

H.S.A.: Og at dere kanskje har hatt en åpenhet i forhold til det med sjanger?

P.H.: Ja, riktig

A.B.: Ja, det er jo litt som å sette føttene på månen første gang.

P.H.: Og det er et paradoks sånn generelt i dag synes jeg, at man snakker så mye om mangfold og sånt, men når man kommer til visse områder så opplever man at sjangertenkningen er så sterk. Her blir det en motsetning. Særlig i forhold til den yngre generasjon, i dette med bilde og tekst, man er vant til at dette flyter og møtes på mange måter. Da er det jo rart at når man skal lage en bok så er det bare noen få forskjellige skuffer man kan legge den i.

A.B.: Jeg lurer på hvorfor *Klassekampen* ikke ville anmelde boken?

P.H.: Det blir jo spekulasjoner, men kurderne ønsket jo amerikanerne velkommen.

A.B.: Men alle som vet litt om Kurdistan skjønner jo at for kurderne har den amerikanske invasjonen vært en befrielse. Det er utenkelig at de ikke skulle se på enhver mulighet til å fjerne Saddam som et gode. Så kan man si at han burde vært fjernet på en annen måte, at det burde vært det internasjonale samfunnet som fjernet ham. Men da 180 000 kurdere ble drept så reagerte ikke verden. Men, en annen president hadde vel gjort det på en annen måte. Men, det er også litt det at på venstresiden i Europa så får palestinerne all oppmerksomhet, det er akkurat som det er vanskelig å ha to tanker i hodet på en gang. Det er jo synd, men det er som Kaniaw sier at dette kunne ha foregått i mange land. Det kunne ha foregått i Pakistan, Marokko, så problematikken er ikke bare bundet opp mot et land. Utover den lidelseshistorien som Kurdistan har da.. Noe av det som er sterkt for kurdere er når Kaniaw slenger ut til faren at han har sviktet. Det er det frykteligste du kan si, det er en følelse som veldig mange flyktninger har, at de har sviktet. Den er jeg litt stolt av egentlig, selv om hun ikke mener det.

H.S.A.: Jeg vil komme litt tilbake til bruken av bildene, du snakker om at bildene forsterker inntrykket av at Kaniaw faktisk har vært i Kurdistan.

A.B.: Og de er tatt i 2002, men det er helt sant..

H.S.A.: Samtidig problematiserer du over dette med om bildene er sanne eller ikke.. For eksempel det at hun går inn i fotoboksen og kommer ut med bilder av seg selv som blåøyd. Det er igjennom boken en usikkerhet i forhold til hvem som egentlig har tatt bildene.

A.B.: Det er jo en rekonstruksjon fra forfatterens side, etter møtet i Damaskus. Og det er som du sier en usikkerhet i dette, noen ganger er forfatteren usikker på hvor bildene er tatt, for eksempel bildet med saueflokken. Og teltbildet. Bildene har også den funksjonen å fortelle hvordan det faktisk ser ut i Kurdistan. Mange av oss har jo ikke sett bilder fra Kurdistan. Det er en dannelsesreise som Kaniaw gjør, men som også leseren gjør. Mange kurdere synes også det er flott å se disse bildene og kan kjenne igjen seg.

H.S.A.: Ja, hun kommer jo hjem til moren og faren og legger bildene utover kjøkkenbordet for å bevise at hun har vært der. Det gjenspeiler på en måte også bildenes funksjon i boka: å bekrefte og forsterke historiens ”sannhet”.

A.B.: Det er utenkelig for meg å lage boka uten disse bildene.

H.S.A.: Du forteller i et intervju om en reaksjon du fikk på de frodige og grønne bildene av en fotograf..

A.B.: Ja, en nabo av meg som er fotograf sa når hun fikk se boka: ”Å er det sånn, jeg var sikker på at det skulle være noen støvete bilder av soldater”.

P.H.: Forholdet mellom tekst og bilde rent grafisk er veldig gjennomtenkt, i forhold til pausering osv. Der hadde vi av og til sterke diskusjoner om det skulle være et eller to bilder, avstanden mellom teksten osv. Jeg var også litt skeptisk til Anjas ide om å kjøre en hel bok i kursiv.

A.B.: Ja, det var fordi at vanligvis når man leser et intervju så er intervjuerens spørsmål i kursiv, mens det stakkars intervjuobjektet sitter og får vanlige bokstaver. Så tenkte jeg at det vil jeg snu på fordi det er hennes historie som er den viktige. Men, i Sverige har de ikke gjort det. Og det er greit, det er jo også litt bundet opp i filmformatet (som er formatet på den norske utgivelsen).

P.H.: Jeg var litt redd for at det skulle bli vanskelig å lese rett og slett. Men, vi har brukt min 93årige svigermor som konsulent både i forhold til fontstørrelse og kursiv, og når hun ikke hadde problemer så er det ikke et problem for andre heller!

A.B.: Men det var også noe forlaget var i mot, dette med dobbelt linjeavstand. Det er noe jeg bruker veldig mye når jeg skriver filmmanus, hvor dobbelt linjeavstand betyr et nytt bilde. Det er en måte å rytmisere det på og som er da litt mot det lyriske.

P.H.: Ja, noen steder syns vi at det er såpass dramatiske og sterke ting som skjer at det er en fordel at det er litt plass. Det var sånn vi laget det, og det er ingen som har kommentert at de synes at det er problematisk hvordan teksten er satt opp.

H.S.A.: Typografi er en modalitet dere bruker, og bildene er en annen, i hvilken rekkefølge de kommer..

P.H.: Stort sett er det tre nivåer av bilder. Det ene er bilder fra Halabja. Tatt av Öztürk. Og bildene er rammet inn på tre forskjellige måter, for å skille det forfatteren har tatt og det som er lånt inn av andre. Det som forfatteren har tatt er det hvit kant rundt. En slags turistbilder. Vi jobbet veldig mye med størrelsen på bildene og plasseringen av dem. For eksempel kalosnikoven som ligger i baksetet på bilen, den måtte være liten og ned på siden. For oss er det veldig stor forskjell i betydningen av bildene etter størrelse og hvor det er plassert. Hadde kalosnikoven vært brettet ut over en hel side, hadde virkningen vært svært dramatisk.

Det er to steder hvor vi har lekt oss med bildene. De tre båtbildene er det ikke andre tanker bak enn at det er en grafisk lek.

H.S.A.: Og det samme med bildene fra kontoret i Quamishli? Jeg tenker at det kanskje er et uttrykk for hennes doble identitet..

P.H.: Det er en følelse som oppstår når bildet inverteres..

A.B.: Ja, for eksempel i bildene fra Tigris så gir det inverterte bildet en assosiasjon til ferden over Styx. Den mytiske dimensjonen i det kommer fram.

P.H.: det begynner ofte som en lek, men bilder har jo en kvalitet som du ikke kan sette ord på. Man ser at det ser bra ut, og så må man passe på at det ikke blir maniert, og det har vi heller ikke fått noen kritikk på. Det er bare to steder vi har invertert bildene, slik at det ikke blir et slags mønster.

H.S.A.: Dere har konsekvent holdt teksten på høyre side og bildene på venstre, og det er ikke lagt inn tekst på venstre side når det ikke er bilder der.

A.B.: I filmmanuskripter skriver man aldri på begge sider. Det er på den måten gjort plass til notater. Men i den svenske utgaven er det tekst på begge sider.

H.S.A.: Hvorfor har dere valgt å la venstre side stå uten tekst?

P.H.: Det har å gjøre med filmmanusoppbygning å gjøre.

A.B.: Og å la bildene stå alene, at man sto friere i forhold til teksten. At de ikke ble for illustrasjonspregede. Så ville boken blitt litt tynn også.

P.H.: Ja, den svenske boken er tynnere. Den har mange kvaliteter den, den er helt kurant som bok, i pocketformat..

H.S.A.: Men dere har inngått noen kompromisser?

P.H.: Den viser at *Kaniaw* er en god historie som fungerer i forskjellige formater.

A.B.: Det var viktigere å få den billigere i Sverige.

P.H.: Det var viktig for forlaget i Sverige å få tillatelse til å gjøre boken sånn som den er blitt der. Først var vi kanskje litt skeptiske..

A.B.: Men det er viktig at den kommer ut i Sverige, det er mange kurdere der.

P.H.: Jeg tror ikke at man nødvendigvis må låse seg og si at sånn må det være. Jeg synes at det er flott å ha de to versjonene.

A.B.: Men bildene ble mye mindre i den svenske utgaven.

P.H.: Jeg syns ikke det er noe problematisk heller.

H.S.A.: Det har kommet to opplag i Norge, og andreopplaget ble litt forskjellig fra det første. Hvorfor det?

P.H.: Ja, i forbindelse med det andre opplaget gikk vi til et annet trykkeri og de var veldig hyggelige og sa at hvis dere justerer litt å høyde og bredde så blir det mye billigere å trykke. Og da gjorde vi det og fant ut at det var ikke så veldig avgjørende..

A.B.: Da vi fikk de pengene fra kulturrådet så hadde vi ikke nok penger til å trykke boka, derfor gikk vi til et annet trykkeri. Det var Transit forlag som tipset om det andre forlaget. Oslotrykk er egentlig et trykkeri som trykker foldere og sånt. Det var litt rart at ikke de opplyste om at det var veldig dyrt å trykke boka slik vi ville ha den i det første opplaget.

P.H.: Vi syns det var så fint med den hvite kanten rundt, men da visste ikke vi nok om trykktekniske ting eller innbinding. Bildene er litt mindre i 2.opplaget, men det er en beskjeden forskjell i forhold til 1.opplaget.

A.B.: Vi måtte forandre noe tekst, men veldig lite.

P.H.: Så den ligner veldig på 1.opplaget. Den svenske har et annet forsidebilde.

H.S.: Hvordan har samarbeidet med det svenske forlaget vært?

P.H.: Jeg har oversatt den til svensk, og så begynte vi en prosess med det forlagets oversettere, en oversetter som primært har jobbet med faglitteratur. Han kom med forslag og vi hadde 12 forskjellige versjoner før vi ble helt enige.

A.B.: Forsiden er et annet bilde, et av de dobbeltbildene som ikke fins med i denne fordi det er på høykant.



P.H.: Stort sett har pauseringene i teksten blitt tatt vare på i den svenske utgaven.

A.B.: Ja, vi var veldig nøye med det.

P.H.: Det svenske forlaget har kommet med forslag til plasseringen av bildene.

A.B.: Og så er det bra bildetrykk.

P.H.: Stort sett er vi veldig fornøyd. Også med oversettelsen selv om det er et par steder vi kanskje kunne sett det annerledes.

Det er dessverre ikke kommet noen resepsjoner i Sverige ennå.

A.B.: Vi er litt skuffet over at forlaget sender ut boka til kulturredaksjonene i avisene uten å navngi en journalist som mottaker, og da blir jo boka liggende. Og nå er det ikke mer enn en uke siden at en ung jente ble dyttet ut for en balkong i Sverige, et nytt æresdrap. Det er en serie som de kaller balkongdrapene. Men det kan jo forandre seg (oppmerksomheten rundt boka) og vi vet jo ikke hvordan det sprer seg i det kurdiske miljøet. Pressekonferansen til boka var arrangert midt oppe i Nobelfestlighetene, så da var jo pressens oppmerksomhet vendt i den retningen. Kurdisk radio og én i svensk radio har kommentert boka.

P.H.: Dette har vi begrenset styring med også..

A.B.: Vi har foreslått at han skal sende den til Mona Sahlin, som har vært opptatt av hederskulturen. Så får vi se om vi får noe ut av det.

H.S.A.: Hva med Rasool, som du har samarbeidet med, har han skrevet om boka?

A.B.: Nei, han ville det men, han er kreditert i forordet, så en kritikk kan det ikke bli. Han sier han vil skrive noe, men har hatt veldig mye å gjøre. Han refererer til den når han holder foredrag osv. Så vi får ha litt tålmodighet ennå.

H.S.A.: Tilbake til Norge, var det stort oppmøte av presse på pressekonferansen på Fredssenteret i forbindelse med den norske lanseringen av boken?

A.B.: Ja, det var det. *Aftenposten* slo det stort opp. Der var det mange mennesker og mange kurdere.

P.H.: I etterkant har du vært ute i to bokhandlere. En forfatterkveld hos Norli, der var det ganske mange. Så var vi på Akademika oppe på Blindern, der var det ikke så mange.

A.B.: Det var jo også i arbeidstiden. Men der var det en student som fikk boka og tok den med på sitt studie. Det var grunnen til at vi ble invitert til skaprosaseminaret til Tønnesson og Berge.

P.H.: Det er veldig morsomt at boka kan skape den type interesse.

A.B.: En årsak til at vi ikke har fått mer oppmerksomhet rundt boka er at vi ikke har klart å skape mer presse rundt den.

H.S.A.: Hvordan har distribusjonen av boka foregått?

P.H.: Den har ligget på forlagssentralen.

A.B.: Og så har vi gått rundt til bokhandlerne.

P.H.: Anja har gjort en kjempejobb.

A.B.: Jeg solgte mye direkte også.

P.H.: Fredsenteret har solgt ganske mange.

A.B.: Ja, de har solgt 47 stykker.

H.S.A.: Hvor mange eksemplarer er det solgt totalt?

A.B.: Den er utsolgt fra forlaget. Nå er det solgt 2000 eks. i Norge. Den ene tusen ligger på bibliotekene. I Sverige er det trykket opp 2000 eks. For en debutbok er det bra.

P.H.: Det er heller ikke en selvfølge at en bok fra et lite forlag kommer inn under innkjøpsordningen, her er statistikken dårlig. Det har det jo vært diskusjon rundt. Så det er en slags suksesshistorie allikevel, syns jeg.

A.B.: Det som er fint med en bok til forskjell fra en film er at den ikke blir liggende på hyllen, den kan stadig finnes fram og kan til nød trykkes opp igjen også.

P.H.: Foreløpig har vi ingen planer om å trykke opp flere opplag i Norge.

A.B.: Det måtte være hvis det ble noe skriverier, det er litt synd at boka ikke trekkes fram i forbindelse med aktuelle saker i pressen.

P.H.: Det kan hende at den er for nyansert.

A.B.: Ja, det sa Trude (Falk) at man måtte være forberedt på at det ikke ble de store oppslagene fordi boka er for nyansert. Og når vi spiste middag med kurdere i Sverige etter lanseringen der så fortalte de hvor nervøse de var mot slutten av boka, og hvor spent de var på hvordan det skulle gå med henne. Hvis hun hadde blitt drept ville det vært mer oppslagsvennlig. Men det stemmer ikke med hvordan faren er tegnet, det hun får høre om faren når hun kommer til landsbyen, scenen i hulen osv.

P.H.: Før lanseringen i Norge var vi veldig enige om å ikke fokusere på vold og æresdrap.

A.B.: Jeg var redd for å få overskriften: Breien med bok om æresdrap.

P.H.: Det var mer slik at vi ikke nevnte det i det hele tatt.

A.B.: Boken er bevisst ikke-sensasjonell. Men, det har kommet kurdiske ungjenter som forteller at de har lest boken ut i løpet av natta. Og de lurte på hvordan går det med henne?

Det er en skoleklasse som har bestilt den, og egentlig burde den være veldig nyttig i en gymnasieklasse med mange fremmedkulturelle. Så vi får jo bare håpe at den blir skrevet mer om, nå er den jo fra 2006, men det skulle jo ikke gjøre noe.

H.S.A.: Er det et mål at boken skal bli film?

A.B.: Jeg tror at nå har jeg gjort det, det ville bli en rekonstruksjon. Jeg er så bundet opp i de bildene. Nå kan du ikke reise over Syria og Tigris men, du kunne funnet et annet tilsvarende landskap. Det er akkurat som at jeg nå ikke ville tålt avvik. Den opplevelsen å sitte der under Saddam og motoren begynner å harke! Men var det en eller annen begavet regissør som ville lage den så er ikke det umulig. Hizham Sahman for eksempel, men det er nok for mye kvinnestoff, jeg har fortalt ham historien. Men, de er veldig redde kurdere for å... det er en kvinnehistorie, det er det. Men man skal aldri si aldri..

P.H.: Men tilbake til forlag, nå har vi trukket oss ut av Aprilfilm, nå er det jeg som er forlaget. Vi kaller det fremdeles April. Så nå er det vi to som sitter på rettighetene. Det er mulig at vi forsøker oss på et kurdisk-tysk forlag. Det hadde også vært veldig morsomt om boka kom ut på kurdisk. Om det kan vi ikke si så mye nå.

A.B.: Hvis det ble noe skriveri om boken i avisen, og at det ble et slags gjennomslag.. Det må til for at man orker å gå på igjen.

P.H.: Det er klart at det svenske forlaget var et slags politisk valg vi gjorde. Vi har ikke prøvd oss på noe annet. Og vi har lagt ned veldig mye arbeid for å få den ut i Sverige. Og det syns vi var helt riktig at den også kommer ut på svensk. Når man ikke har et tungvekterforlag i ryggen er det veldig mye arbeid.

A.B.: Han som oversetter til kurdisk bør være her, hvis det er Sorani er det arabiske bokstaver, og uansett kan jeg ikke lese kurdisk. Jeg vet ikke om vi har gode nok oversettere her. Og det var en som ble foreslått som oversetter, men så var det en av de som sitter i Rådet for kurdernes rettigheter som sa at han er litt konservativ, det er ikke helt sikkert at han oversetter korrekt..

P.H.: Det er viktig at man har tillit til den som skal oversette. Den kurdiske idretts- og ungdomsminister fikk et eksemplar.. Anja er utnevnt til årets norske kurdervenn (2007) i Norge, en tradisjon fra Sverige. Hvor det er en galla hvor det utnevnes årets kurder og årets norske kurdervenn. Og han som ble årets kurder, var han som spilte i filmen "Vinterland".

Det hører med til historien at denne idretts- og ungdomsministeren har bodd i Sverige og snakker godt svensk og tilhører den progressive delen av kurdermiljøet i Sverige.

H.S.A.: Har du vært invitert til politiske debatter eller lignende som en konsekvens av utgivelsen av boka?

A.B.: Ja, Rådet for kurdernes rettigheter, hvor jeg selv etter hvert sitter i kvinneutvalget, hadde et seminar med tema tvangsekteskap hvor jeg var med. Der deltok Bahar Munzir som jobber med Røde kors og drar ned for å hente jenter som skal giftes bort osv. Ellers så syns jeg at det ser ut til å være en avstand mellom den akademiske debatten og de som er et bytte for hederskulturen. Det syns jeg er problematisk. Jeg håpet at boka kunne bidra med noe der. Men, det er et problem at kurderne ikke leser godt norsk, selv om de snakker bra. Så derfor hadde det vært fint å oversette boka til kurdisk, slik at den lå tilgjengelig på bibliotekene på kurdisk. Det fins lite kurdisk skjønnlitteratur tilgjengelig, i hvert fall på norsk.

P.H.: I Sverige er det kurdiske miljøet større og også det litterære kurdiske miljøet.

A.B.: Etter at filmprosjektet ikke gikk så ville jeg lage dokumentarfilm om Kurdistan. Det fikk jeg ikke penger til hos NRK. Da hadde jeg fått 300 000 fra Fritt Ord. Og så sa jeg at jeg heller ville lage avisartikler, og fikk en avtale med Dagbladet. Så da dro Ragnar Hansen og jeg ned for å lage en artikkelserie. Senere dro jeg sammen med Trude Falk og skrev flere artikler, men da ville ikke Dagbladet ha de. På grunn av sjanger og måten jeg skrev på. Da slo jeg artiklene sammen til en større artikkel i Ny Tid. En annen artikkel ble trykket i Verdensmagasinet X, som mange unge leser. Denne artikkelen handler om prostitusjon og to unge jenter fraktet opp fra Bagdad som sitter i fengsel. De første artiklene i Dagbladet sto på trykk våren 2003. Etter artiklene i *Dagbladet* så gikk jeg til A-magasinet, men de syns at min måte å skrive på ikke passet for deres lesere. At det ikke var reportasje nok, eller dokumentarisk nok.. Men avisene har også hatt lite penger til å kjøpe inn artikler for..

P.H.: Det at man jobber innenfor flere medier er kanskje ikke så vanlig i Norge, men at filmregissører og kulturpersonligheter i Europa og andre steder skriver bøker og benytter seg av forskjellige kanaler for å uttrykke seg er ikke uvanlig.

A.B.: Nå har jo Margret Olin skrevet en bok, den er jeg spent på.

P.H.: Ja, og Sara Johnsen.. Dette er kanskje noe vi kommer til å se mer av, at man uttrykker seg gjennom flere kanaler.

H.S.A.: Er dere inspirert av tilsvarende sjangerblandende litteratur som dere selv har laget?

A.B.: Jeg har lest *Austerlitz* av Seebald. Men det er en helt annen måte å bruke bildet på. Nå har han skrevet at tysk etterkrigslitteratur ikke har problematisert at det ble drept 600 000 mennesker i Dresden for eksempel, på grunn dårlig samvittighet..

P.H.: Jeg har lyst til å lage flere bøker, med det må være tekst og bilde sammen, ellers så gidder jeg ikke. Bildet er så viktig for meg, selv om jeg ser at det er tyngre å produsere bøker med bilder. Jeg synes møtet mellom bilde og tekst er veldig spennende og holder nå med på et prosjekt som inneholder mye bilder og lite tekst.

H.S.A.: Kan du si litt mer om din bakgrunn?

P.H.: Min bakgrunn er at jeg er scenograf og jobber blant annet som scenograf på en film som kommer i disse dager, *De gales hus*, en filmatisering av en Karin Fossumroman.

H.S.A.: Kan dere si noe om hvilke type leserreaksjoner dere har fått på boken?

A.B.: Det som har beveget meg mest er kurdiske jenter som har lest boka ut over natta. De kommer og spør hvordan det går med henne, har du kontakt med henne osv. De blir litt overrasket når de hører at hun ikke fins. Det har generelt vært positive reaksjoner, men så er det jo også sånn at det negative holder folk inne.

Mange lurte også på hvordan det går med Dag og Kaniaw...

Noen kurdiske jenter kommenterte også at kanskje Naozad kommer til Norge senere og så blir det de.. Litt romantisk.. Noazad er jo egentlig veldig sympatisk beskrevet.

P.H.: Vi har også opplevd at noen tror at når vi sier at historien er fiksjon, så er det bare en måte å beskytte *Kaniaw* på.. Så uansett på en måte så eksisterer hun. Jeg synes at det var viktig med det etiske i dette prosjektet, at det ikke var en enkeltperson eller en gruppe

mennesker som kunne skades som følge av boka. Det er et spennende felt dette med det etiske ansvaret hos forfatter og forlegger. Som utfordres spesielt innenfor sakprosaen som tar utgangspunkt i det virkelige liv. Her syns jeg man skal ha et dynamisk syn og vurdere det etiske fra prosjekt til prosjekt.

A.B.: Hadde vi iscenesatt en person som spilte Kaniaw da hadde vi fått avisoppslag! Det forteller noe om litteraturens kår i Norge.

H.S.A.: Hvordan har dere markedsført boka?

P.H.: Vi har jo hatt lite midler til å drive markedsføring. Vi laget en enkel folder som fortalte om boka, med en kort presentasjon av Anja som debuterende forfatter.

A.B.: Og så har vi laget en plakat.

P.H.: Ja, men vi har ikke annonsert noe sted. Det har vi ikke hatt midler til. Vi har gått rundt med bøkene til bokhandlere osv. I tillegg til at den har ligget på forlagssentralen.